مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر

قراءات نقدية تطبيقية لبعض أعمال نجيب محفوظ، توفيق الحكيم، يوسف إدريس، محمود دياب، ومحمد مستجاب

دكتور سامي سليمان أحمد
كلية الآداب ـ جامعة القاهرة

مكتبة الآداب

الناشر
مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت: ٣٩٠٠٨٦٨
البريد الإلكتروني e.mail: adabook@hotmail.com



مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر

قراءات نقدية تطبيقية لبعض أعمال نجيب محفوظ، توفيق الحكيم،
يوسف إدريس، محمود دياب، ومحمد مستجاب

فهرسة أثناء النشر

إعداد دار الكتب و الوثائق القومية

*احمد سامي سليمان

مدخل إلي دراسة النصي الأدبي المعاصر

قراءات نقدية تطبيقية لبعض أعمال

نجيب محفوظ ،، توفيق الحكيم ،،

يوسف إدريس ،، محمود دياب ،،

محمد مستجاب

* سامي سليمان أحمد – ط ١ . _ القاهرة مكتبة الأدب ٢٠٠٦

١٦٨ ص ، ٢٤ سم

تدمك × ٨٠٧ / ٢٤١ / ٩٧٧

١ – الأدب العربي – تاريخ و نقد

أ- العنوان

رقم الإيداع ٢١٩٤٥ لسنة ٢٠٠٦

مقدمة الطبعة الثانية

يقدم هذا الكتاب قراءات نقدية تطبيقية لعدد من النصوص الأدبية التي تمثل عــددًا مــن الأنواع الأدبية في الأدب العربي المعاصر ، ويهدف هذا الكتاب إلى الإسهام في تقريب هــذه النصوص إلى القارئ ، والسعي إلى أن تكون القراءات المقترحة أدوات تساعد القارئ علــى تبين القيم الجمالية والفكرية والإنسانية التي تشكلها هذه النصوص بما يجعــل – مــن هــذه القراءات – دافعًا للقارئ إلى متابعة النصوص الأدبية والسعي إلى ارتيــاد الأفــاق النقديــة والجمالية والذهنية التي تتولد من قراءة النصوص الأدبية.

وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب قبل ثلاث سنوات ، وتمتاز هذه الطبعة بتقــديم عدد من الإضافات إلى المدخل النظري والقراءات التطبيقية وتصويب الأخطاء التي وقعت في الطبعة الأولى .

وثمة أمل كبير أن تكشف القراءات المقترحة في هذا الكتاب للقراء عن أن قراءة النصوص الأدبية قادرة على تحقيق المتعة من ناحية ، ودافعة إلى التفاعل مع النصوص الأدبيــة مــن ناحية أخرى.

تقديـــم

يقدم هذا الكتاب قراءات نقدية لعدد من النصوص التي تنتمي جميعها إلـى الأدب العربـي المعاصر، وهذه النصوص تشمل المسرحية والرواية والقصة القصيرة ، وهى:

- مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم
- مسرحية "باب الفتوح" لمحمود دياب.
- رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ.
- قصة "الهجانة" ليوسف إدريس.
- قصة "مستجاب الخامس" لمحمد مستجاب.

ومن المفيد أن يلتفت قارئ هذا الكتاب إلى عدة أمور، وهى:

- إن الهدف الأساسي من دراسة النصوص الأدبية هو اعتياد قراءة النصوص قـراءة تحقـق المتعة الجمالية، وتسهم في التعرف على القيم الاجتماعية والإنسانية المتعددة والمتنوعة التـي تتضمنها النصوص الأدبية.
- القراءات النقدية التي يقدمها هذا الكتاب هي "مجرد" نمط من أنماط القراءات النقدية المتعددة التي يقوم بها النقاد المعاصرون. إن التنوع والتعدد سمة أساسية تـُميز القـراءات النقديـة المعاصرة ولعل هذا يشير إلى أن القارئ عليه أن يسعى – باستثمار كل معارفه السابقة – إلى أن يقف من هذه القراءات المقترحة موقفـاً نقديًا.
- تـَلـَقـِّى القراءات النقدية متعةُ تتيح للقارئ أن يتعرف تعدد مناظير النقاد في تعاملهم في النصوص الأدبية، وتـُوفر له إمكانية الإسهام الفعلى فى توليد قراءات جديدة للنصوص التـي يتوقف عندها.

ولكن ذلك لا يُـلـْغى حقيقة أن قراءة النـصوص الأدبيـة متعـة لا تـَغْنِيـُها قـراءة النصوص النقدية الشارحة للأعمال الأدبية. ولعل هذا يفـرض أن يبـدأ القـارئ أولاً بقـراءة النصوص الأدبية التي يتناولها هذا الكتاب. ومن المفيد أن يلحظ القارئ أن نـصوص القـصة القصيرة منشورة في هذا الكتاب، بينما يجد القارئ طبعات مختلفـة مـن نـصوص الروايـة والمسرحية.

- الأدب العربي المعاصر يشهد حركة تجديد لا حدود لها سواء في تطوير الأنــواع القديمــة والحية كالشعر الغنائي، أو في تأصيل الأنواع الجديدة كالرواية والمسرحية والقصة القــصيرة، أو انفتاحها على نظائرها في الآداب الأوروبية أو أمثالها في التراث العربي القديم.

إن كل محاولات التطوير والتجديد والتأصيل والانفتاح ليست إلا صورًا متنوعة للمعاصرة الجمالية والفكرية. وليست النصوص التي يضمها هذا الكتاب إلا "نماذج" قليلة لذلك السعي إلــى تحقيق المعاصرة، دون أن يعنى هذا أنها "التمثيل النموذجي" الوحيد لذلك السعي، فذلك يتوقف – فيما يتوقف – على اختيار مؤلف الكتاب.

ويأمل المؤلف أن يدفع هذا الكتاب قراءه إلى قراءة مزيد مــن نــصوص الأدب العربــي المعاصر والاتصال بها.

مدخل موجز إلى تحليل العمل الأدبي

ثمة مداخل مختلفة للتعامل النقدى مع النصوص الأدبية ، وينبنى تنوع هذه المداخل على تنوع الغايات التى يسندها أصحاب كل مدخل إلى النقد الأدبى. وتتعدد تلك الغايات تعددًا لافتًا، لعل أقدمها وأشملها يتمثل فى النظر إلى الدرس النقدى بوصفه وسيلة كاشفة عن جمالية الأنواع والأشكال والنصوص الأدبية المختلفة ، ويتحقق ذلك الكشف باستناد الناقد إلى ذوقه وإلى مجموعة من المقاييس النقدية.

وإذا كان الذوق - بوصفه الأداة النقدية الأساسية لدى بعض الاتجاهات النقدية - يتصف بالتغير سواء أكان فرديا أم اجتماعيا - فإن المقاييس النقدية التى يحتكم إليها الناقد الذوقى تتسم بالتنوع من أكثر من ناحية ؛ فهناك مقاييس تعتمد على الاستنباط الناتج عن تحليل مجموعة من الأعمال الأدبية لاستخلاص المعايير التى تشكلت تلك الأعمال على أساسها، ثم استخدام تلك المقاييس المستنبطة للنظر إلى الأعمال الأدبية الجديدة أو المستحدثة نظرا تقييمًا. وهناك مقاييس نقدية يستخلصها الناقد من استقراء مجموعة من الأعمال الأدبية التى تنتمى إلى نوع أدبى محدد أو تمثل شكلاً أدبيا بعينه ، ولما كان الاستقراء يعتمد على النظر فى كم كبير من الأعمال الأدبية فإن الناقد المستند إليه يقف من الأعمال الأدبية - دائما - موقفًا وصفيًا أو أقرب ما يكون إلى الوصف.

ويمثل البحث عن صورة المجتمع أو عن صداه فى الأعمال الأدبية غاية لبعض الاتجاهات النقدية ، والنقاد الذين يبتغون للنقد تلك الغاية هم النقاد الاجتماعيون وتقضى تلك الغاية إلى أن يجعل الناقد من الدرس النقدى سبيلا إلى الكشف عن المضامين الاجتماعية للأعمال الأدبية ، فيتوقف الناقد عند الأفكار أو الرؤى أو المواقف التى تتبدى فى النصوص الأدبية ، وينحو كثير من الاجتماعيين إلى البحث عن الأيديولوجيا التى تسرى فى النصوص الأدبية.

ورغم تعدد البحث لدى النقاد الاجتماعيين عن الفكرة أو المضمون أو الرؤية أو الموقف فإن ما يجمعهم هو تقديم جانب المضمون على الشكل، وتَلَمُّس الروابط المباشرة أو غير المباشرة بين الأعمال الأدبية والمجتمعات أو الفترات التاريخية أو الطبقات التى أنتجتها.

وتنظر بعض الاتجاهات النقدية إلى النقد بوصفه نشاطا يبتغى الكشف عن صورة الذات المبدعة كما تعكسها الأعمال الأدبية ، ويمكن أن نرى تنوعا داخل هذه الاتجاهات ، فثمة من يجعلون صورة الذات تشكيلا من المشاعر والأحاسيس ، وهناك من يرى أن العمل الأدبى يكشف عن الجانب اللاشعوري فى المبدع بما فيه من مشاعر مكبوتة وأحاسيس مستقرة - منذ سنوات طفولة المبدع - فى لاوعيه.

ولعل تلك الأمثلة المختلفة تبين الفكرة الأساسية التى حاولنا شرحها والتدليل عليها بنماذج مختلفة ، وهى تصور أن تحديد الناقد أو الاتجاه النقدى لغاية النشاط النقدى ، هو الأساس التى يبنى عليه كيفية تعامله مع الأعمال والنصوص الأدبية.

(٢)

من المهم أن نحدد ، هنا ، مدخلنا فى التعامل مع النصوص الأدبية التى يضمها هذا الكتاب ، ولعل من المفيد أن نبدأ بتحديد مفهوم الأدب، ثم نكشف عن غاية النقد بناء على ذلك المفهوم.

والأدب تشكيل جمالى لموقف يقفه المبدع من مجتمعه أو واقعه ، وهذا يعنى أن عمليات التشكيل المختلفة التى يقوم بها المبدع فى عمله الأدبى لا تهدف إلى إثبات قدرته على الخلق الفنى أو التعبير عن قدرته على إعادة صياغة معطيات الواقع للكشف عن قدرات الخلق والابتكار لديه -بل إنها عمليات تصوغ موقفا من الواقع ، ولا ينفصل الموقف عن التشكيل لحظة الإبداع ، وإن اضطر الناقد إلى الفصل الإجرائى بينهما عند التحليل.

ويفضى ذلك المفهوم للأدب إلى تحديد غاية الدرس النقدى فى تحليل الأعمال الأدبية تحليلا يقوم على إدراك دور العناصر الجمالية المختلفة فيها ، والكشف عن جدل تلك العناصر سواء بين بعضها البعض ، أو بينها وبين الرؤية أو الموقف الذى يصوغه الكاتب فى عمله ، ثم إدراك العلاقة الجدلية بين الأعمال الأدبية - بما فيها من تشكيلات جمالية ومواقف اجتماعية - والواقع الاجتماعي الذي أفرزها.

ويترتب على تلك الغاية أن يقوم الناقد بمجموعة من العمليات النقدية المختلفة التى تبدأ - أولا - بالتحديد الدقيق للمفاهيم النظرية التي يستند إليها؛ بداية من مفهومه عن الأدب وعلاقته بالواقع ومرورًا بتصوره عن الأنواع الأدبية المختلفة ، وانتهاء ببعض المفاهيم الجذرية التي يفرضها ذلك المدخل ومنها مفهوم الشكل ومفهوم الموقف.

الشكل هو التشكيل الجمالى الكلى لأدوات البناء وتقنياته المختلفة تشكيلا يتأسس على الجدل بين العناصر والتقنيات - من ناحية ، وبين محصلتها أو صيغتها والموقف - من ناحية ثانية ، وبين النص والمتلقى - من ناحية ثالثة ، ثم بين النص والواقع الذى أفرزه - من ناحية رابعة ، ويهدف ذلك التشكيل فى دلالته العامة والمتجلية فى جوانبه كافة إلى تجسيد موقف الكاتب من قضية أو قضايا مختلفة . وأما الموقف فهو العناصر المختلفة التى تشكل رؤية الكاتب للقضية التى يعرضها وصيغة العلاقة بين تلك العناصر فى إطار النص الواحد أو فى إطار مجموعة من النصوص.

ويحسن - هنا - التمييز الموجز بين العناصر والتقنيات فى الأشكال الأدبية المختلفة ، إذ يقوم كل شكل أدبى - كالرواية أو المسرحية أو القصة القصيرة -على أدوات أكثر كُتَّابه من استخدامها ؛ فالرواية تعتمد على أداة أساسية هى الشخصية، بينما تعتمد القصة القصيرة على الحدث ، وأما المسرحية فتعتمد على الصراع أو الحدث. فالشخصية والحدث والصراع أدوات أساسية فى تلك الأشكال .أما التقنيات فهى أدوات صغرى يلجأ اليها بعض الكُتَّاب أو بعض الاتجاهات ؛ فالسارد المحايد الذى يروى أحداث القصة وكأنه لا يتدخل فى مجراها تقنية يستخدمها بعض كتاب الرواية أو القصة القصيرة ، بينما يعد التزامن تقنية مسرحية تبرز لدى بعض الكتاب ، وهي تتمثل فى دوران حادثين مختلفين على مستويين زمنيين فى لحظة واحدة.

(٢/١)

إذا حدد الناقد مفاهيمه النظرية أخذ في تحليل الأعمال الأدبية انطلاقًا من تصوره للجدل بين الشكل والموقف ، وهو وإن بدأ التحليلَ بدرس التشكيل الجمالي للشكل فإنه لا ينسى لحظة أن كل جزئية من جزئيات ذلك التشكيل ترتبط - جدليا - بجانب من جوانب الموقف . ومن البين أن الناقد ذا الفهم المرن إنما يتلَمَّس -في تعامله مع كل نص أو عمل أدبى - العنصر الأساسى فى عناصر التشكيل الجمالى فيه ، وقد يختلف ذلك العنصر من عمل إلى عمل آخر ينتميان معًا إلى نوع واحد ، ويعمل الناقد فى تحليله لذلك العنصر على أن يدرك تفاعلاته مع مختلف عناصر التشكيل الجمالى من ناحية ، ومختلف عناصر الموقف من ناحية ثانية.

فإذا انتهى الناقد من تحليل التشكيل الجمالى تحليلا دقيقا شرع فى تحليل الموقف الذى صاغه الكاتب في عمله الأدبي ، فيكشف عن العناصر المختلفة التي تشكل ذلك الموقف -

من ناحية ، ويدرس العلاقات المتعددة بينها - من ناحية ثانية، ويتوقف عند تفاعلاتها مع مختلف عناصر التشكيل - من ناحية ثالثة ، وليست تلك العمليات المختلفة سوى عمليات متزامنة ومتعاقبة فى الآن نفسه.

ويرتبط بتلك العمليات السابقة - سواء المتعلقة بالتشكيل أم المتعلقة بالموقف - عملية أخيرة يسعى فيها الناقد إلى اكتشاف العلاقة الحميمة وغير المباشرة أحيانا بين العمل الأدبى والواقع الذى أفرزه ، وبقدر ما تهدف تلك العملية إلى الكشف عن المهمة التى أداها ذلك العمل فى سياق واقعه الاجتماعى فإنها تحقق للنقد واحدة من أهم وظائفه الاجتماعية ؛ وهى الكشف عن إمكان ذلك العمل أو عدم إمكانه القيام بمهمة اجتماعية فعالة فى واقع مجتمع آخر متغير.

إذا كان الأدب تشكيلا جماليا لموقف من الواقع فإن الكيفية التى يتحقق بها ذلك التشكيل فى عمل أدبى ما تختلف تبعا لاختلاف الأشكال الأدبية ؛ بمعنى أن طبيعة ذلك التشكيل تتوقف - في جانب من أهم جوانبه - على جوهر الشكل الأدبى وعلى العناصر الأساسية فيه . فجوهر القصة القصيرة يقوم على تصوير لحظة أزمة مكثفة تعيشها شخصية ما ، بينما يقوم جوهر الرواية - في شكلها التقليدى - على تصوير شخصية تجسد -بسلوكها ورؤاها للأشياء - حركة طبقة اجتماعية في لحظة من لحظات التغير التى تعترى المجتمع ، وقد يتسع ذلك التصوير ليقدم عدة شخصيات تمثل الطبقات الاجتماعية المختلفة، أما المسرحية فهى تقوم في جوهرها على تصوير صراع بين قوتين متكافئتين دائما في إمكاناتهما ، وقد تكونان فردين أو طبقتين، أو شعورين متضاربين قويين داخل فرد واحد، ويشير ذلك الصراع - بطريقة غير مباشرة -إلى صراع قائم فـي المجتمع أو الواقع.

من الواضح أن جوهر الرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية هو صياغة لموقف من المجتمع ومن العالم أيضًا ، وتتوقف تلك الصياغة - فى جانب من أهم جوانبها - على العناصر الأساسية فى الشكل الأدبى . والمقصود بالعناصر الأساسية فى الشكل الأدبى هى الأدوات الأساسية التى تواضع كتاب ذلك الشكل على الإكثار من استخدامها حتى أصبحت لصيقة به ، دون أن ينفى هذا تفرد كل كاتب مقتدر في استخدام هـذه العناصر العامة بطريقة متميزة أو متفردة . وتحديد هذه العناصر ضروري لمن ينقد النصوص والأشكال أو من يسعى إلى إدراك أسرار صياغتها وتركيبها . ومن هنا يمكن أن يتعرف القارئ العام على تلك العناصر العامة في كل شكل أدبي ، فإذا توقف أمام نص من النصوص فعليه أن

يُحوّل كل ما يتعلق بأى عنصر منها إلى مجموعة من الأسئلة الجزئية والمفصلة ، وأن يسعى - بعد قراءة النص عدة مرات - إلى أن يقوم بالإجابة على تلك الأسئلة الصغيرة ،ثم ضمّ الإجابات المختلفة إلى بعضها البعض ليحصل على تصور واضح ودقيق عن طبيعة تشكيل ذلك النص جماليا.

وتشترك الرواية والقصة القصيرة والمسرحية فى عدد من العناصر المشتركة ، وهى: الشخصية ، والحدث ، الزمن والمكان ، بينما تنفرد كل منها بعنصر أو أكثر يخصها ؛ فالمسرحية تعتمد على أداة الحوار بينما تستخدمه الرواية في أحيان متعددة ، وأما القصة القصيرة فقد تستخدمه أولا تستخدمه . وكذلك تهتم المسرحية بأن تصور صراعًا ما ، في حين أن روايات وقصص قصيرة قد تخلو -.في كثير من الأحيان - من تصوير صراع أساسي.

وفى مقابل اعتماد المسرحية على الحوار فإنها تخلو - تمامًا - من السرد ، الذي يعد الأداة الأساسية التي يعتمدها الكاتب القصصي حين يكتب رواية أو قصة قصيرة.

(٢/٢)

إذا توقفنا أمام عنصر الشخصية بوصفه عنصرًا مشتركًا فى الرواية والقصة القصيرة والمسرحية سنجد أن الشخصية الفنية فيها هو إنسان له ملامح تميزه عن الشخصيات الأخرى . ويمكن تحديد هذه الملامح من ثلاثة جوانب : الجانب الخارجى (الاسم - السن - الملبس) والجانب الاجتماعى (العمل - الانتماء الطبقى) ، ثم الجانب النفسى ، وهو أهم هذه الجوانب ، وهو يعنى الخصال النفسية التى تميز تلك الشخصية - إنسانيا - عن الشخصيات الأخرى ، وهنا يجد القارئ نفسه أمام خصال فنية لاحدود لها تتجلى فى الشخصيات الفنية / الإنسانية ؛ فهناك مَنْ يتصف بالشجاعة أو عكسها ، وهناك مَنْ يتصف بالذكاء أو عكسه ، وهناك مَنْ يتصف بالطموح أو عكسه ، وهناك مَنْ يتسم بضيق الأفق فى مقابل من يتسم باتساع أفقه.

وحين يقوم الكاتب القصصى بتصوير شخصية فى روايته ، أو قصته القصيرة فإنه لا يفصل هذه الجوانب المختلفة بل يصورها فى حالة تفاعل ، بينما يقوم القارئ أو الناقد - عند التحليل - بتأمل هذه الجوانب فى انفصالها وفى تفاعلها أيضا ليتمكن من إعادة تشكيل صورة الشخصية الفنية.

وتنقسم الشخصيات فى الرواية والمسرحية – من حيث درجة اهتمام الكاتب بتصويرها – إلى نوعين: فهناك شخصيات رئيسية ، وشخصيات ثانوية ، والشخصيات الرئيسية هى التى تؤدى الأدوار الأساسية فى الرواية أو المسرحية ، وتحمل عبء الحدث أو الصراع، وتحمل هذه الشخصيات تسمية بطل الرواية أو بطل المسرحية أو أبطال الرواية أو أبطال المسرحية . وغالبًا ما يتم تصوير هذه الشخصيات من الجوانب الثلاثة الأساسية (الخارجية - الاجتماعية-النفسية) . بينما تأتى الشخصيات الثانوية فى المرتبة التالية ، وهى شخصيات تقوم بأدوار أقل أهمية من أدوار الشخصيات الرئيسية ، ويترتب على هذا ألا يهتم الكاتب - القصصى أو المسرحى - برسم هذه الشخصيات إلا من جانب واحد أو جانبين فقط، بل لعله يركز البعد النفسى لأية شخصية منها فى خصلة نفسية واحدة كالوفاء أو الغدر أو غيرها من الخصال النفسية.

ومن المهم ألاّ يغفل القارئ عن ملاحظة العلاقة الجدلية بين عنصر الشخصية والعناصر الأخرى الأساسية فى أشكال الرواية أو القصة أو المسرحية ؛ ففى الرواية والقصة والقصيرة تتحدد كيفية رسم الشخصية - فى جانب من جوانبها - بطرائق السرد ، بينما تتحدد الكيفية ذاتها فى المسرحية بطريقة بناء الحدث أو تشكيل الصراع.

فإذا توقف القارئ / الناقد أمام رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية ليحلل عنصر الشخصية فى أى منها ، كان عليه أن يطرح عليه مجموعة من الأسئلة من قبيل:

- ما الجانب الخارجى لكل شخصية ؟
- وما الجانب الاجتماعى لها ؟
- وما العلاقة بين هذين الجانبين والجانب النفسى لها ؟
- هل هذه الشخصية أساسية أم ثانوية ؟ ولماذا ؟
- كيف رسم الكاتب الشخصية الأساسية ؟ هل أدخلها فى صراع قوى ؟
- هل أدخل الكاتب بعض أفكاره المباشرة على لسان هذه الشخصية ؟ ولماذا؟
- هل استطاع الكاتب أن يقنعنا أن هذه الشخصية متشابهة مع الشخصيات الإنسانية الحقيقية التي عرفناها وتعاملنا معها من قبل ؟

يأتي الحدث عنصرًا ثانيا مشتركا بين الرواية والقصة القصيرة والمسرحية وإن اختلفت طبيعته بين كل منها؛ فالحدث هو فعل إنسانى يقوم به فرد أو جماعة، يتحرك بناء على عدد من المسبّبات التى تدفع الحركة فى اتجاه محدد ، وما ينتج عن تلك الحركة يشكل مُسبِّبات للحركة التالية ، وتستمر هذه الحركة القائمة على الفعل والفعل المضاد ، ولا تنتهي إلا بانتهاء القصة أو الرواية أو المسرحية . وتحمل نهايةُ الحدث دلالةَ العمل الأدبي ، وتكون - دائما - مُكَثَّفَةً لموقف الكاتب مما يصوره في عمله الأدبي.

وإذا كان ذلك المفهوم السابق / العام للحدث يمكن أن ينطبق «دائما» على الرواية والمسرحية فإنه ينبغي أن يُقيَّد عند النظر إلى القصة القصيرة؛ إذ إن حدث القصة القصيرة يقوم على تصوير أزمة فرد في لحظة زمنية قصيرة جدًا ، مما يفرض على الكاتب أن يجعل ذلك الحدث مُكَثَّفا إلى أقصى درجات التكثيف ، إنه كاتب يغوص في أعماق شخصية واحدة في مدى زمني قصير جدًا (ساعة أو أكثر أو أقل قليلا) ، وكذلك في مساحة طباعية صغيرة ، قد تكون صفحة أو صفحتين ، وقليلا ما تصل إلى عشر صفحات.

ولا ينفصل عنصر الحدث - في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية - عن عنصري الزمن والمكان . فالزمن هو الإطار الزمنى الذي يتم فيه تشكيل الحدث - قصصيا كان أم مسرحيا - ويؤثر في توجيه حركة الحدث - من ناحية ، ويؤدى-من ناحية ثانية - إلى إقناع أو عدم إقناع المتلقي بمعقولية ذلك الحدث . وبالإضافة إلى ذلك فإن للزمن في الرواية - خاصة - بعدًا آخر يتمثل في كونه زمنًا اجتماعيًا؛ بمعنى أنه زمن يصور واقعا اجتماعيا محددا . وتمثل شخصيات الرواية «دائما»عددا من الطبقات أو الشرائح الاجتماعية، ويتم ذلك التصوير بطريقة غير مباشرة ، فإن كان مباشرًا فقدت الرواية جانبا من جوانب جماليتها.

وأما المكان فهو الحيز المادي الذي يجمع الشخصيات أو تنتقل فيه أو منه أو إليه الشخصيات ، وهو الحيز الملموس الذي يحدد - من جانبه - حركة الحدث . ويغلب أن يكون المكان فى المسرحية وفى القصة القصيرة مكانًا واحدًا فقط ، أو مكانين اثنين لا أكثر بينما تمتلك الرواية حرية واسعة في نقل الأحداث بين عدة أماكن.

وحين يتوقف القارئ أمام تحليل الحدث في المسرحية أو الرواية أو القصة القصيرة فإنه يطرح أسئلة من قبيل:

- كيف بدأ ذلك الحدث ؟ وما العوامل / الأسباب التي حركته ؟
- كيف تقدم ذلك الحدث ؟ وهل تقدم بطريقة تُقْنِعُ بالمعقولية ؟
- كيف انتهى ذلك الحدث؟ وما دلالة النهاية ؟
- كيف أثر الزمن فى توجيه حركة الحدث ؟
- أين دار الحدث ؟ وهل نُقِل بين عدة أماكن ؟ ولماذا ؟

ويرتبط بعنصر الحدث - فى المسرحية خاصةً - الصراعُ ؛ وبعض المسرحيات تعتمد على حدث ، بينما يعتمد بعضها الآخر على الصراع . والصراع هو حركة تنتج عن التعارض بين إرادتين مختلفين تسعى كل منها إلى كسر الأخرى وهزيمتها، وتتجسد كل إرادة فى شخصية أو أكثر. ويتولد عن تلك الحركة تجسيد سمات الشخصيات الأساسية التى تسهم فى تشكيل الصراع فى المسرحية.

ويستطيع القارئ أن يطرح على الصراع الأسئلةَ ذاتها التى طرحها على الحدث.

(٢/٤)

يمثل السرد عنصرا مشتركا بين الرواية والقصة والقصيرة ، وهى يعنى الطريقة التي تتمُّ بها حكاية الأحداث أو قصها ، وهذا يشير إلى أن هناك عناصر جزئية / صغرى تسهم في تشكيل السرد بوصفه عنصرًا كليًا . ومن أبرز هذه العناصر عنصر الراوي وعنصر زمن السرد . فهناك أكثر من نمط من الرواة الذين يقصُّون الأحداث في الأشكال القصصية ؛ فهناك راوٍ محايدٌ أو موضوعي يروى الأحداث عن بُعْدٍ دون أن يكون طرفًا فاعلاً فيها ، مما يُشعر القارئ أن الوقائع تُقدم بطريقة محايدة ، وأن الراوي لا يتبنى وجهة نظر محددة تجاهها. و هناك راوٍ مشاركٌ في الحدث يحكى الحدث من منظوره هو . ويمكن أن تجمع شخصية قصصية واحدة بين هذين النمطين

ويمكن التمييز بين الرواة على أساس نوع الضمير الذي يستخدمه كل منهم في السرد؛ وتقدم اللغة عدة معايير للتفريق بين الضمائر المختلفة أهمها ذلك المعيار القائم على العلاقة بين المتكلم والكلام أو ما يحكى عنه؛ فهناك ضمير المتكلم بصيغه المختلفة (أنا، نحن)، وضمير الغائب بصيغه المختلفة (هو، هى، هما، هم، هن)، وضمير المخاطَب بصيغه لمختلفة (أنتَ، أنتِ، أنتما، أنتم، أنتن).

واتكاء الراوي على واحد من هذا الأنماط الثلاثة (المتكلم، الغائب، المخاطب) دال من الدوال الجمالية في الأشكال السردية.

وأما زمن السرد فثمة فارق مهم بين الزمن الذي وقعت فيه الوقائع ، والزمن الذي يستغرقه قصُّها ،فالزمن الذي تقع فيه الوقائع غالبا ما يكون فترة ذا ملامح تاريخية واجتماعية يشير إليها السرد بمجموعة من العلامات الزمنية التي يلتقطها القارئ ليعيد تشكيل تلك الملامح.وأما الزمن الذي تستغرقه حكاية الوقائع فهو المدة التي يتم فيها تقديم الوقائع للمتلقي ، وقد تكون الوقائع كثيرة وكثيفة ولكنها تُقدم في حيز زمني ضيق ومركز .

ويتصل بالفارق بين النمطين الزمنيين السابقين فارق دال بين زمن وقوع الوقائع وزمن سردها ؛ فقد يقع الحادث في وقت ما ، ثم يأتي الراوي فيسرده بعد وقت طويل قد يمتد سنوات.

وتُقْضِي دراسة السرد في الرواية أو القصة إلى طرح أسئلة مختلفة من قبيل:

- ما نوع الراوي في الرواية أو القصة ؟
- هل يجمع الراوي بين نمطين من أنماط الرواية ؟ ولماذا ؟
- ما العلاقة بين زمن السرد وزمن الأحداث ؟

(٢/٥)

يبقى عنصر الحوار عنصرًا مشتركًا بين المسرحية والرواية وإن اختلفت طبيعته تبعا لاختلاف الشكل الأدبي ؛ فكاتب الرواية يعتمد ، أساسا، على السرد بينما يُعَدُّ الحوار أداة مساعدة قد يستخدمها وقد لا يستخدمها. بينما لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يتخلى مطلقا عن استخدام الحوار؛فهو وسيلته الأساسية لتصوير الحدث أو الصراع ورسم الشخصيات، ويدور الحوار المسرحى بين شخصيات تنتمى إلى عالم متخيل هو عالم المسرحية ، ويترتب على ذلك أن يكون الحوار معبرًا بدقة عن الشخصية التي تنطقه ، ومتسقا مع طبيعة الشخصية ، وكاشفًا - بطريقة غير مباشرة - عن مغزى اجتماعى وإنسانى يتجاوز عالم المسرحية المتخيل ليتصل بالعالم الاجتماعى أو الإنسانى.

وتمثل الجوانب السابقة الجوانب الوظيفية للحوار المسرحى ، الذى يحمل أيضا جوانب جمالية تعنى الخصائص الجمالية التى يتصف بها فى نص مسرحى محدد ، وهى تتنوع ما بين اعتمادٍ على الجمل القصيرة أحيانا ، والجنوح إلى إطالة فقرات الحوار أحيانًا أخرى ، أو الركون إلى الصور الفنية فى الصياغة ، أو الاعتماد على لون من ألوان الإيقاع ، ولا

يمكن أن يتم حصر هذه الجوانب الجمالية فى النصوص المسرحية لسبب بسيط هو أنها من التنوع والكثرة إلى درجة لا نهاية لها.

وتبقى مسألة المستويات اللغوية المختلفة سواء فى لغة السرد أو لغة الحوار من المسائل الجمالية الدالة.

وحين يتوقف القارئ أمام الحوار فإنه يلاحظ مدى وفاء الحوار بجوانبه الوظيفية من تحليله للحدث والشخصية ، بينما يعمل على تتبع الخصائص الجمالية فيه والنظر فى مستويات لغته ، وهنا يستطيع أن يطرح أسئلة من قبيل:

- هل غلب على النص نمط الحوار الطويل أم القصير ؟ ولماذا ؟
- هل اعتمد الكاتب على الصور الفنية ؟ أين ؟ ولماذا ؟
- هل تنوعت مستويات اللغة فى المسرحية ؟ ولماذا ؟

* * *

يبقى في النهاية أن يدرك القارئ / الناقد البصير أن لكل عمل أدبى خصوصية ما ، وأن خصوصيته تعنى تفرده عن الأعمال الأخرى السابقة عليه ، وهذا يفرض أن يتعامل القارئ / الناقد مع الأعمال الأدبية بذهن متفتح ويقظ دائمًا.

لمزيد من التفصيل يمكن مراجعة بعض الكتب التالية:

- حميد الحميدانى بنية النص السردى، بيروت - الرباط ، المركز الثقافى العربى ، ١٩٩١.
- شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر : دراسة فى تأصيل نوع أدبى، القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٩.
- عبد القادر القط : فن المسرحية ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ١٩٩٨.
- عز الدين إسماعيل - الأدب وفنونه ، القاهرة ، دار الفكر العربي، ١٩٨٣.
- محمد مندور : الأدب وفنونه ، القاهرة ، دار نهضة مصر، ١٩٨٥.

القســم الأول

(نصوص مسرحية)

مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم

يعد توفيق الحكيم (١٩٠٢ - ١٩٨٧) أشهر كتّاب المسرح العربى الحديث، وقد وُلد بالإسكندرية وتلقى بها تعليمه حتى نهاية المرحلة الثانوية ، ثم التحق بكلية الحقوق جامعة القاهرة ، وحصل منها على ليسانس الحقوق ، وبعد تخرجه عمل فى السلك القضائى ، ثم تركه وعمل فى الصحافة، وتولى بعض المناصب الثقافية مثل مدير دار الكتب المصرية ومندوب مصر فى اليونسكو ، كما كان عضوا فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، وعضوًا فى مَجْمَع اللغة العربية.

سافر إلى فرنسا (١٩٢٣-١٩٢٧) لدراسة الحقوق ، ولكنه عكف على دراسة الفن ولا سيما فن المسرح ، وقد بدأ يكتب للمسرح وهو طالب بكلية الحقوق ، وبعد عودته من فرنسا أخذ يكتب مسرحا جديدا ساهم بقوة فى جعل المسرح نوعًا أدبيا فى المجتمع العربى، وقد تنوع إنتاجه المسرحى بين المسرحية الطويلة والمسرحيات القصيرة ، ومن مسرحياته الطويلة : أهل الكهف (١٩٣٣)، شهر زاد (١٩٣٤) بجماليون (١٩٤٢) ، سليمان الحكيم (١٩٤٤) ، الأيدى الناعمة (١٩٥٤) ، الصفقة (١٩٥٥) والطعام لكل فم (١٩٦٣).

كما ساهم فى كتابة الرواية ، فكتب أربع روايات هى:عودة الروح (١٩٣٣)، يوميات نائب فى الأرياف (١٩٣٦) ، عصفور من الشرق (١٩٣٨)، الرباط المقدس (١٩٤٤).

وله أيضا عدد من مجموعات القصص القصيرة ، منها : أرنى الله (١٩٥٣)، وليلة الزفاف (١٩٦٦) وله أيضا عدد ضخم من المقالات المختلفة فى الفن والثقافة والسياسة ، جمع الكثير منها فى كتب مثل : تحت شمس الفكر (١٩٣٨) ، من البرج العاجى (١٩٤١) ، فن الأدب (١٩٥٢)، مصر بين عهدين (١٩٧١).

(١)

لعل من المفيد أن يسبق تحليل شكل هذه المسرحية[١] تحديد انتمائها إلى تيار من تيارات مسرح الحكيم ، فهذه المسرحية التى نشرها الحكيم للمرة الأولى بالفرنسية عام١٩٥٩ بعنوان "اخترتُ"، وهى تنتمى إلى ما يمكن أن يسمى المسرح الفكرى ، وهو

[١] نعتمد على طبعة المسرحية الصادرة عن مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٧٦.

نوع من المسرح يهتم فيه الكاتب بتصوير صراع بين منظورين مختلفين أو وجهتي نظر متعارضتين فى مسألة أو مشكلة ما ، ويفرض تقديم ذلك الصراع الفكرى تعاملا خاصا مع مختلف عناصر الشكل المسرحى ؛ فلا يصبح اهتمام الكاتب مُنصبا على تقديم شخصيات إنسانية حية ينفعل المتلقى بما تعانيه من أزمات ، بل تصبح الشخصية تجسيدا لمعنى أو رمزا لقيمة أو فكرة ما ، دون أن يعنى هذا القضاء على جانبها الإنساني العام كالاسم ، وبعض الخصائص الإنسانية العامة كالحس والشعور"؛ لأن المسرحية - أيا كان شكلها - لا تتعامل مع كائنات مجردة. وكذلك لا يصبح هدف الحوار تصوير الصراعات العاطفية التى تعانيها الشخصيات فى لحظات الاختيار الدقيقة ، المحيرة بل مناقشة الأوجه المختلفة للأفكار التى يدور حولها الحدث أو الصراع.

بالإضافة إلى ما سبق فإن المسرحية الفكرية لدى الحكيم تقوم دائما على فرض يستخلصه الحكيم من أسطورة أو قصة دينية أوتاريخية ، ثم يجعل من حدث المسرحية تصويرًا لما يترتب على ذلك الفرض إنْ وقع. ومن هذه الزاوية تتشابه مسرحية "السلطان الحائر" مع نمط من الأنماط المسرحية التى أبدع فيها الحكيم ، وهو نمط المسرح الذهنى الذى يقوم على تصوير صراع يجرى داخل الذهن البشرى ، بين المطلق من المعانى، ويعتمد الصراع على المفاجأة فى الفكرة لا فى الحادثة المسرحية، ويغلب على الشخصيات فيه أن تكون رموزا لتلك الأفكار المطلقة المتصارعة[٢]. ومن أمثلة المسرحيات الذهنية التى كتبها الحكيم ، أهل الكهف (١٩٣٣) حيث يدور الصراع فيها بين الإنسان والزمن ، شهر زاد، (١٩٣٤) حيث يدور فيها الصراع بين الإنسان والمكان ، وبجماليون (١٩٤٢) ويصور فيها الصراع بين الفن والواقع ، ثم مسرحية الملك أوديب (١٩٤٩) ويصور فيها الصراع بين الواقع والحقيقة.

وتلتقى مسرحية "السلطان الحائر" مع مسرحيات الحكيم الذهنية"[٣] فى كونها تقوم على افتراض : هل يستطيع السلطان /الحاكم العبد ، الذى لم يُعتق ، أن يحكم شعبا حرًا ؟ وكيف يستطيع ذلك السلطان /الحاكم أن يقيم حكمه ، هل يقيمه على أساس القوة التى

---

(٢) حول مفهوم المسرح الذهني عند توفيق الحكيم، انظر مقدمته لمسرحية "بجماليون"، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٨٥.

(٣) توفيق الحكيم: السلطان الحائر، مكتبة الآداب، ١٩٧٦.

تناقض القانون ؟ أم يقيمه على أساس القانون الذي يؤسس شرعية الحكم - من ناحية ، ويمثل ضمانًا للحاكم والمحكوم - من ناحية ثانية؟.

ولقد قاد ذلك الافتراضُ الحكيمَ إلى أن يجعل لمسرحيته إطارًا تاريخيًا يتمثل في عصر سلاطين المماليك ، ويتجلى زمانيا في فترة من فترات الحكم المملوكي لمصر ، بينما يتجلى مكانيا في دوران الحدث - في فصول المسرحية -في ساحة بالمدينة التي لا يحدد الحكيم اسما معينا لها (القاهرة - الإسكندرية -دمشق .. أو غيرها من مدن العصر المملوكى) . كما تجسد ذلك الإطار التاريخى في عدد من الشخصيات الأساسية في المسرحية كالسلطان والوزير والقاضي ، حيث كانت هذه الشخصيات ذات ملامح عامة تتشابه مع كثير من الملامح العامة لنظائرها في التاريخ الإسلامي.

(٢)

وتتحدد طبيعة الشكل في هذه المسرحية انطلاقا من كيفية تعامل الحكيم مع العنصر الأساسي للشكل المسرحي والطريقة التي بني بها ذلك العنصر ، وهو عنصر الحدث . وبقدر ما يعد الحدث العنصر المهيمن على مختلف عناصر الشكل فى هذه المسرحية فإنه قد أثّر بقوة فى تشكيل الحكيم لمختلف عناصر الشكل . والحدث فعل إنسانى يقوم به شخص قوى دائمًا ، يتميز عن الشخصيات الأخرى ببروز صفاته الاجتماعية والإنسانية، أو تقوم به جماعة أو طبقة اجتماعية . ويسعى الفاعل - شخصا كان أم جماعة أو طبقة إلى بلوغ هدف محدد ، مما يتطلب أن يكون ذلك الفاعل ذا إرادة قوية تسعى إلى كسر إرادة طرف آخر ؛ شخص أو جماعة أيضا، ذى هدف مناقض لهدف الفاعل وتوجهه ، ويتولد عن التعارض بين الإرادتين صراع قد يتجلى في النص المسرحي كله ، وقد يقتصر ظهوره على بعض فترات الحدث ، كما في مسرحية "السلطان الحائر".

وتقوم بنية الحدث فى هذه المسرحية على التطور المبنى على استخدام الكاتب عددًا من المفارقات والمفاجآت والحيل، التى تمثل تقنيات مسرحية تحرك الحدث - دائمًا - إلى اتجاه مغاير لما يبدو من ظاهره . بمعنى أن ظاهر الحدث يوحى للمتلقي بالمسار الذي سيمضى فيه ذلك الحدث ، فتأتى المفارقة أو المفاجأة أو الحيلة لتوجّه الحدث في اتجاه آخر، وتؤدى تلك الحركة الجديدة إلى إبراز دور شخصية جديدة أو الكشف عن جانب جديد في شخصية أخرى ، أو توسيع مدى الحدث ليستوعب رؤى بعض المجموعات

الاجتماعية التي تمثل الشعب ، مما يحول دون انغلاق بنية الحدث على تصوير مسلك السلطان وأفراد السلطة التنفيذية والسلطة التشريعية.

ويبدأ الفصل الأول بحوار بين المحكوم عليه والجلاد الذي سينفذ فيه الحكم ، ويستغرق ذلك الحوار حيزًا واضحًا من صفحات ذلك الفصل (ص- ص ١١-٢٩)، ويبنى الكاتب ذلك الموقف على التقابل بين مسلك المحكوم عليه ومسلك الجلاد ؛ إذ يبدو الجلاد مستمتعا بالحياة ، مقبلا على بعض ملذاتها ، يقوم بالغناء الذي يؤكد شدة إقباله على الحياة ، وفى المقابل تمثل اللحظات ذاتها لحظة عصيبة في حياة المحكوم عليه ؛ إذ هي اللحظة التي تسبق تنفيذ حكم الإعدام فيه ، لحظة يعتصره فيها الحزن والألم . ويتعمق التقابل الدرامي بينهما حين يفرض الجلادُ على المحكوم عليه أن يستمع إلى غنائه..

الجلاد : سأغنى..

المحكوم عليه : غَنِّ..

الجلاد: لى الآن شرط : توسل إلىَّ - أولاً - أن أغنى .. قدّمْ إلىَّ توسلاتك؟..

المحكوم عليه : أتوسل إليك..

الجلاد : قلها برقة واستعطاف..!

المحكوم عليه : أرجوك .. أتوسل إليك .. بربك ورب الخلق أجمعين ... ! أسأل الله الواحد القهار ، القوى الجبار ، أن يلين قلبك القاسى فتصغى إلى التماسى وتَمُنَّ علىَّ وتتفضل بالغناء....!

الجلاد : مرة أخرى... !

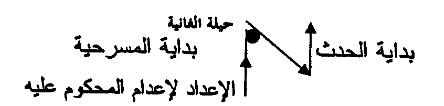
المحكوم عليه : ماذا ؟..

الجلاد : كرر هذا التوسل والالتماس ... (المسرحية ص-ص ٢٦-٢٧).

وبقدر ما يقوم ذلك الموقف الدرامي على التقابل بين توجهات طرفيه: الجلاد والمحكوم عليه - فإن الكاتب يلجأ إلى تشويق القارئ، إذ ترد فى الحوار عدة إشارات إلى إعدام لمحكوم عليه دون أن يفصح الحوار عن سبب ذلك الإعدام المنتظر .كما يقدم الموقف إشارة واضحة إلى أن المحكوم عليه لم يحاكم محاكمة عادلة أمام قاضى القضاة ، لكنه لم يتلق جوابا.

ويشكل ظهور الغانية مبدأ تغير حركة الحدث ؛ إذ تدرك - بعد وقف قصير - أن المحكوم عليه هو (النُخَّاس) ، فلتجأ إلى الحيلة لإنقاذه ، إذ تدعو (المؤذن) إلى أن يتناول

لديها شرابا ساخنا أو فنجانا من القهوة، وتمثل الحيلة - في بنية الحدث -تقنية درامية فعالة تحول مسار الحدث إلى وجهة أخرى عكس وجهته المتوقعة.



وبظهور (السلطان) وممثلى السلطة التنفيذية (الوزير) والسلطة التشريعية (القاضـــى) يأخذ حدث المسرحية فى التشكيل فى اتجاه جديد يرسم ملامح الأزمة ، .ويصور الموقــف المُشْكِل الذى يوضع فيه السلطان. وتشكل تلك المحاكمة اللبنة الأولى فى تحريك الحدث فى وجهته الجديدة ؛ إذ يعرف المتلقى أن التهمة الموجهة إلى المحكوم عليه تتمثل في اتهامه السلطان بأنه عبد رقيق ، وأن العبودية لاتزال لاصقة به، وأن العبد لا يجوز له أن يحكم شعبًا حرًا (ص ٥٠) ...وليست المحاكمة سوى وسيلة درامية تُطلع المتلقى علــى منــشأ الأزمة .. ولذلك لم تكتمل المحاكمة إذ ليس تمامها هدف الكاتب ؛ لأن غاية حدث هــذه المسرحية ليس تصوير مصير المحكوم عليه بل تصوير السلطان فى لحظة الاختيار بــين القانون والقوة.

وتمثل المحاكمة مكونا أساسيا من مكونات الحدث فى هذه المسرحية، ويقــوم ذلــك المكون على بعدين / عنصرين أساسيين ؛ يختص أولهما بكشف بعض جوانب الماضى : ماضى الأزمة / ماضى الحدث ، بينما يتعلق ثانيهما بتبلور الأزمة في الحاضر ، ويفضى تفاعل هذين البعدين إلى تبلور الحدث نحو وجهة محددة . ففى البعد الأول يتم تقديم بعض جوانب حياة السلطان الماضية، وبعض جوانب حياة سلاطين المماليك عامة، وبقدر ما يؤدى ذلك (التقديم) إلى تأكيد الإطار التاريخى الذى يغلف المسرحية كلها فإنه يؤدى - من ناحية مقابلة - إلى تهيئة المتلقى لإدراك الأزمة : المشكلة الأساسية التى يواجهها السلطان وجهاز السلطة. ولقد برز في هذه المحاكمة الاعتمادُ على السرد، حيث قامت الشخصيات ولاسيما النخاس "المحكوم عليه" والسلطان بتقديم بعض جوانب ذلك الماضى سردًا (انظر :المسرحية ص ص ٤٥ - ٥٢) .

ويبدو أن أبرز وظيفة درامية تقوم بها المحاكمة - فى بنية الحدث - تتمثل فى كونها وسيلة يكتشف بها السلطان أنه لم يُعتَق . ويعد الاكتشاف تقنية درامية متواترة فى كثير من

المسرحيات ، وهى تقنية تتمثل فى معرفة شخصية أساسية بأمر كانت تجهله ، أو معرفة عدد من الشخصيات لأمر كان خافيا، مما يؤدى إلى تغيير مسار الحدث وهذا ما يتجلى فى تشكيل أزمة درامية جديدة - من ناحية، وتغيير مصائر الشخصيات الأساسية - أو بعضها -من ناحية ثانية.

وإذا كانت لتقنية الاكتشاف فعاليتها فى تغيير مسار الحدث فإنها تقترن دائما بالكشف عن أمر يهزُّ المسلمات أو التصورات الأساسية التى تتصرف الشخصيات فى ضـــوئهما ، مما يعنى أن هذه الشخصيات يَصْعُب عليها دائما أن تتقبل ما يترتب على ذلك الاكتشاف ..فالسلطان لا يكاد يصدق أنه لا توجد وثيقة لعتقه..

القاضى : أجل يا مولاى .. لقد أدركتَ بفطنتك .. في الواقع لا توجد وثيقة عتق لكَ فى خزانتي.

السلطان : لعلك لم تتسلمها بعد ، ولكنها لابد أن تكون موجودة فى مكـــان مـــا .. أليس كذلك أيها الوزير ؟

الوزير : فى الحقيقة يا مولاى..

السلطان : ماذا ؟!

الوزير : الحقيقة أنه..

السلطان : تكلم.. !

الوزير : ما من وثيقة هناك تثبت عتقكَ يا مولاى!

السلطان : ماذا تقول. ؟..

الوزير : لقد سقط السلطان الراحل فجأة على إثر أزمة فى القلب ، وتوفاه الله قبل أن يعتقك ؟..

السلطان : ما الذي تزعمه أيها الشقي ؟ (المسرحية ص- ص ٥٢-٥٣)

وببروز الاكتشاف تتبلور الأزمة الدرامية حول كيفية إضفاء الشرعية على الحـــاكم /السلطان ، هل يتحقق ذلك بالقانون أم بالقوة ؟، وتدور الأزمة بمعزل عن الشعب (ولهذا الأمر دلالته على الرؤية ، وهذا ما سيتضح في فقرات تالية). إن الأزمة عقبـــة يجـــب التغلب عليها ، وبقدر ما تفضي محاولة التغلب على العقبة إلى تحريك الحدث الـــدرامي ، فإنها تؤدى - من ناحية أخرى - إلى إبراز إمكانات مختلفة ومتعارضة أيـــضا يمكـــن أن يمضى فيها الحدث ، ويتوقف ترجيح إحداهما على الأخرى قوة / إرادة الطرف الذي يقوم بالاختيار.

ومن الملاحظ أن الأزمة الدرامية - في هذا السياق - هي التي أفضت إلى بـروز الصراع في تلك اللحظات ، وهو يدور بين السياسة كما يراها ويمارسها السلطان والوزير من جهة ، والقانون كما يراه القاضي ويعمل على تنفيذه - من جهة أخرى .غير أن هذ الصراع لايدور هنا بين مجردات - أي بين السياسة والقانون بمعنيهما المجردين بل يدو بينهما من حيث هما فكرتان تقترنان بسلوكيات من يمثلها...

وإذا كان ذلك الصراع تتبدى تجلياته في الثلث الأخير من الفصل الأول (أي بدايـة من ص ٥٦).

فمن الواضح أن هذا الصراع قد بناه الكاتب على التعارض الواضح بين الـسلطان والوزير (السياسة) من جهة ، والقاضي (القانون) من جهة أخرى ، واعتمد تطوير الصراع على تثبيت التعارض بينهما - من ناحية، في الوقت الذي يتم فيه - من ناحية ثانية، تعميقه عبر عدة مواقف فنية متتالية صيغت بإحكام ... في الموقف الأول يعرض (الـوزير) أن يعلن أن السلطان الراحل قد أعتق السلطان الحالي، وأن وثائق العتق محفوظة لدى القاضي ..فيرفض (القاضي) ذلك الحل ويصفه بأنه "مؤامرة" ...ويحاول الوزير توضيح الحل ، فيزداد رفض القاضي له ويتصاعد رفضه بوصفه له بالأكذوبة . والتعارض بين (الوزير والقاضي) في هذا الموقف يعتمد على قوة إرادة كل منهما ، وحين تتعادل الإرادتان يصعب الوصول إلى حل للموقف ، لاسيما أن القاضي يمضي مُصِرًا على رؤيته لا يعبأ بمحاولة الوزير لإقناعه ، وحتى حين يسعى السلطان إلى استمالة القاضي نحو الحل الذي يطرحه الوزير يزداد إصرار القاضي على رفضه إصرارًا يقترن ببروز حسه الأخلاقـي ، ممـا يؤدي إلى تصعيد الصراع لينتقل إلى موقف جديد يصبح فيه السلطان والوزير طرفا واحدا ، بينما يمثل القاضي وحده الطرف الآخر، لتتشكل العلاقة على النحو التالي...

السلطان + الوزير ———<X> ——— القاضي

ويبدو إصرار القاضي على تطبيق القانون قويا وعرض السلطان للبيع في مزاد، بينما يأخذ الطرف الآخر (السلطان والوزير) في محاولة إضعاف موقف القاضي ومسلكه بوسائل شتى ... وقد ظل القاضي مُصِرًا على موقفه ، مما يشير إلى بقاء إرادتي الطرفين فـي حالة تكافؤ في قوتيهما ، ومن ثم يلجأ الكاتب إلى دفع حركة الحدث نحو تـصاعد جديـد يتحقق بتهديد السلطان بقتل القاضي ، ثم بأمره للوزير بالقبض على القاضي وسجنه.

السلطان : اسمع أيها القاضى .. قانونك هذا لم يأتنى بالحل ، فى حين أن حركة صغيرة من سيفى كفيلة بأن تقطع عقدة المشكلة فى الحال.

القاضى : إذن ... افعل.. !

السلطان : سأفعل .. ماذا يهم سفكُ قليلٍ من الدم فى سبيل صلاح الحكم؟!

القاضى : يجب البدء عندئذ بسفك دمى.. !

السلطان : سأفعل كل ما أراه ضروريا لصيانة أمن الدولة ، وسأبدأ فعلا بك ..وأُلقى بك فى السجن .. أيها الوزير !اقبض على القاضى .(المسرحية ص ص ٦٣-٦٤).

ولقد بنى الكاتب التطور السابق فى حركة الحدث على أساس إبراز القوة والسطوة التي يمتلكها السلطان ، وهى سطوة سلطان يبدو مستبدا ، وهذا جانب من الجوانب التاريخية المتواترة عن كثير من سلاطين المماليك ، ومن منظور كيفية تشكيل بنية الحدث ، تعد هذه النقطة من لحظات التأزم العنيفة التى لا تمثل حلا للأزمة بقدر ما تمثل تأزيما لها ، ولما كانت بنية الحدث الدرامى تقوم على أزمة كبرى ترفدها- عبر تواليها الزمنى - مجموعة من الأزمات الصغرى التى تمضى إما فى اتجاه تعقيد الأزمة الكبرى أو تخفيف / حل بعض جوانبها - فقد كانت هذه النقطة إيذانا بأن تتحول حركة الحدث إلى مسار آخر ، يتمثل فى تقديم القاضى لاقتراحٍ بحلٍّ مشكلة السلطان ، وهو حل يقدمه القاضى فى فقرة مطولة..

القاضى : وجهة نظرى واضحة بسيطة ، أشرحها فى كلمتين : لحل هذه المسألة أمامنا طريقان : طريق السيف ، وطريق القانون ، أما السيف فلا شأن لى به ، وأما القانون فهو ما ينبغى لى وما أستطيع أن أفتى فيه .. والقانون يقول : إن العبد الرقيق لا يملك عتقَه غيرُ مولاه ، مالك رقبته .. وفى حالتنا هذه المولى مالك الرقبة تُوفى بغير وريث ، فآلت ملكية العبد إلى بيت المال ، وبيت المال لا يملك عتقَه بغير مقابل إذ ليس من حق أحد التصرفُ بغير مقابلٍ فى مال أو متاع مملوك للدولة، ولكن من الجائز لبيت المال التصرفُ بالبيع ، وبيع مال الدولة لا يكون صحيحًا قانونًا إلا بمزاد مطروح فى العلن .. فالحلُّ الشرعى إذن هو أن نطرح مولانا السلطان للبيع فى المزاد العلنى ، ومَنْ رسا عليه المزاد يعتقه بعد ذلك .. بهذا لا يضار ولا يغبن بيت المال فى ملكه ، ويظفر السلطان عن طريق القانون بعتقه وتحريره ... (المسرحية ص ص ٦٥-٦٦) .

ومن الواضح أن الحل الذى طرحه القاضى يشير إشارة مهمة إلى أن ثمة تغيرا واضحًا فى منظور القاضى نحو القانون وحل المشكلة ؛ فمن الواضح أن القاضى ينظر إلى تطبيق القانون تطبيقا شكليا ... ولعل هذا الجانب في مسلك القاضى قد تأكد بعد ذلك ، ومن البيّن أن السلطان قد أخذ يرفض بقوة ذلك الحل الغريب (انظر: المسرحية ص ص ٦٦-٦٩) .

ولأن الكاتب يقدم مسرحية فكرية فمن الطبيعي -والأمر كذلك - أن يحتل النقاش الفكري والحجاج المنطقي مكانة واضحة فى بنية حدث المسرحية ، وهذا ما يظهر جانب منه فيما تلا اقتراح القاضي من نقاش بين القاضي من ناحية والسلطان والوزير من ناحية ثاني (انظر :المسرحية ص ص ٦٨ - ٧١) ، وفى ذلك الحجاج المنطقي لا سبيل إلى الإقناع إلا إذا صيغت القضايا صياغةً دقيقة تنبع من الموقف الدرامي ، وتكشف عن أزمة الشخصية الرئيسية من حيث هى إنسان يعانى أزمة فكرية ترتبط بوجوده ومصيره ، ثم تتجاوز ذلك الموقف إلى إطار آخر أكثر عمومية وشمولية ، ولا سبيل إلى إقناع الشخصية المأزومة إلا إذا كانت الصياغة على ذلك النحو ذاته ، ويقدم القاضي صياغة دقيقة للحل المقترح..

القاضى : أعنى أن لكَ الاختيار يا مولاي السلطان ..لكَ (إشارة إلى السيف) أن تجعله للعمل ولك أن تجعله للزينة ، إني معترف بما للسيف من قوة أكيدة ، ومن فعل سريع وأثر حاسم ، ولكن السيف يعطى الحق للأقوى ، من يدرى غدا من يكون الأقوى ..فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك ؟ ... أما القانون فهو يحمى حقوقك من كل عدوان لأنه لا يعترف بالأقوى.. إنه يعترف بالأحق ... والآن فما عليك يا مولاي سوى الاختيار: بين السيف الذى يفرضك ولكنه يعرضك، وبين القانون الذى يتحداك ولكنه يحميك... (المسرحية ص ص٧١ - ٧٢).

وبقدر ما يمثل الحل المقترح دفعًا للحدث إلى وجهة جديدة فإنه يضع السلطان أمام لحظة اختيار مهمة ، وتمثل تلك اللحظة مكونا مهما فى بنية الحدث الدرامي؛ إذ يقوم الحدث الدرامي الجاد- فى جانب من جوانبه - على تعريض الشخصية الرئيسية للحظات مختلفة تتبدى فيها أمامها إمكانات الاختيارات / الاختيار ذات نتائج حاسمة فى مسار حياة هذه الشخصية .. ولقد وُضِعَ السلطان فى لحظة الاختيار ، وكان عليه وحده أن يختار .. إنه يتردد . يطلب المساعدة من الوزير .. لكن لا أحد سواه يملك الاختيار ... وينتهي إلى اختيار القانون.

ولا يمثل اختيار السلطان طريق القانون عنصرا دالا فى بنية الحدث من حيث العلاقة بين السلطان واختياره فقط ، بل من حيث انعكاسات ذلك الاختيار على مواقف رؤى ممثلي الشعب للسلطان . ولما كان حدث هذه المسرحية قد بُنى- فى جانب من أهم جوانبه - على فرض فكرى فإن اختيار السلطان طريق القانون يمثل نتيجة من نتائج ذلك الفرض ، ويشكل ما يترتب عليه خطًا متصلاً من لحظة الاختيار إلى نهاية المسرحية ، وترتبط به حوادث أخرى نابعة منه أو رافدة له بعناصر جديدة تسهم فى تجسيد رؤية المؤلف.

وتمثل المشاهد القصيرة التى ترد فى بداية الفصل الثانى نماذج واضحة دالة لتلك العناصر، إذ يرى فيها المتلقى نماذج مختلفة لافتراضات أبناء الشعب – وهم الإسكافى والخمار والأم والطفل – عن إمكانات الإفادة من السلطان / السلعة /اللعبة (انظر :هذه المشاهد ص ص ١٦ - ٨٦). وبقدر ما تمثل هذه المشاهد توسيعا لمجرى الحدث- إذ لا يصبح مصير السلطان أمرًا فرديًا بل يصبح أمرًا يهم أفراد الجماعة - فإن هذه المشاهد ترفد الحدث بلون جديد يتمثل فى السخرية التي تصدر من أبناء الشعب تجاه إمكانية الإفادة من السلطان /السلعة / اللعبة . إذ تشكل هذه السخرية لونا جديدا يختلف عن ذلك اللون الجاد الذى سيطر على الحدث ، ولما كانت تلك السخرية تقوم فى جوانبها المختلفة على افتراض (هو افتراض شراء السلطان) فإنها ترتبط بالحدث من حيث قيامه على افتراض -من ناحية - كما ترتبط ببنية الحدث - من ناحية ثانية - من حيث كونها نتاجًا لإمكانية حدوث الافتراض بالفعل.

ويمثل عرض السلطان للبيع فى المزاد عنصرًا متطورا فى بنية الحدث ذا أهمية؛ فإنه يشير الى أن ثمة إمكانات / مسارات / مختلفة يمكن أن يمضى الحدث في أى منها . ولكن اختيار الكاتب لإمكان أو مسار واحد بعينه إنما يرتد - أساسا -إلى الرؤية التى يشكلها في حدثه ، ومن ثم في نصه المسرحي .. ولقد عُرِضَ السلطان للبيع ، ومن الملاحظ أن الذين تنافسوا على شرائه هم أفراد من أبناء الشعب (ولهذا الأمر دلالته التى سنتوقف عندها في فقرة تالية) .. وإذا كان شراء الشخص المجهول السلطانَ يبدو - ظاهريا - حلا لأزمة السلطان ، فإن رفض ذلك الشخص التوقيع على حجة العتق - استنادا إلى أن موكله (المشترى الحقيقى) لم يأذن له فى ذلك - إنما يمثل عنصرا جديدا فى بنية الحدث يقوم على تعقيد الأزمة الأساسية عن طريق تأجيل الحل الذى ظنَّ المتلقى أنه تحقق ببيع السلطان .... وإذا كان ظهور الغانية يمثل كشفا عن المشترى الحقيقى فإنه يؤدى إلى

مزيد من التعقيد لحركة الحدث ، وهو تعقيد بناه الكاتب على رفض الجماعـة الأخلاقـي للغانية.

ولما كانت هذه المسرحية فكرية فقد أدى ذلك - كما لاحظنا فى فقرات سابقة أيضا - إلى أن يصبح للحجاج المنطقى دور مؤثر فى توجيه حركة الحدث، وإذا كـان الحجـاج المنطقى - بعد ظهور الغانية - يدور بين السلطان والوزير والقاضـي ، مـن جانـب ، والغانية من جانب آخر ، فمن البيّن أن دور القاضى والوزير يتقدم فى معظم اللحظـات على دور السلطان نفسه ، وإن كان بروز دور أي منهما لا يؤدى في النهاية إلـى حـل الأزمة ، بل يؤدى -على العكس - إلى تعقيدها - من ناحية ، ويكشف عن كيفية تعامـل شرائح السلطة مع مسألة تطبيق القانون - من ناحية أخرى .

ولقد كان ارتفاع درجة الحجاج المنطقي قرين اشتداد الصراع الفكري بين القاضـي والوزير (خاصة) من ناحية ، والغانية من ناحية ثانية.. وبقدر ما يؤدى ذلك الحجاج إلـى تضييق مجال الحركة أمام كل طرف من طرفي الصراع فإنه يكشف عن أن القدرة على الجدل تشكل عنصرا مهما فى تكوين الشخصية المسرحية (فى هذه المسرحية) ، حتى وإن كانت غانية ، فالصراع الجدلي بين الغانية والقاضي ليس إلا صراعا بين أفكار ومفـاهيم منطقية تستمد قيمتها من كونها صياغة دقيقة لمفاهيم قانونية وشرعية تتجاوز الشخـصيات المتجادلة ، تلك الشخصيات التي تبغي كلٌ منها إقناع الشخصية الأخرى إقناعا يستند إلـى الحجة المنطقية ، على نحو ما يتضح فى ذلك الحوار بين الغانية والقاضى ، حيث يطالب القاضى بتوقيعها على حجة العتق...

الغانية : تعنى أيها القاضي أنه لكي يصبح البيع صحيحا يجب أن أوقع العتق.

القاضي : نعم..

الغانية : وتعنى كذلك أنه يجب أن أدفع العتق حتى يصبح الشراء نافذًا.. !

القاضي : تماما..

الغانية : لكن يا مولاي القاضي ما هو الشراء .. أليس هو امتلاك شيء في نظير ثمن ؟..

القاضي : هذا هو..

الغانية : وما هو العتق ؟ .. !أليس هو عكس الامتلاك ؟ .. إنـه التخلـي عـن الأملاك..

القاضى : نعم.. !

الغانية : إذن أيها القاضي   أنت تجعل العتق شرطا للامتلاك ؛ أى أنه لكي يكون امتلاك الشيء المبيع صحيحا يجب على المشترى أن يتخلى عن هذا الشيء

القاضى : ماذا ؟   ماذا ؟

الغانى : بعبارة أخرى لكي تمتلك شيئا يجب أن تتخلى عنه

القاضى : كيف تقولين لكى تملك يجب أن تتخلى ؟

الغانية : أو إذا شئت .. لكي تملك يجب ألا تملك.

القاضى : ما هذا الكلام ؟..

الغانية : هذا هو شرطك .. لكى أشترى يجب أن أعتق .. لكى أملك؛ يجب ألا أملك ....! أترى هذا معقولا ؟... !

السلطان : معها حق   لاعقل ولا منطق يقبل هذا.. (المسرحية ص ص ١٠٥-١٠٦).

ولما كان ذلك الحجاج المنطقى عنصرًا أساسيا فى بنية حدث المسرحية فإن دورانه بين شخصيات متقاربة فى قدرتها الجدلية على مناقشة الأفكار والقيم التى يدور حولها الصراع- يمكن أن يؤدى -كما فى النموذج السابق - إلى غلق إمكانية تغير حركة الحدث أو تطورها فى اتجاه جديد ، ولكى تتغير حركة الحدث ، ومن ثم تتعقد بنيته - يجعل الكاتب من الطرف الأقوى (أى ممثلى السلطة ، الوزير خاصة) يلجأون إلى إبراز قدرات جديدة قد تجبر الطرف الآخر (الأضعف ظاهريًا) على النكوص والتراجع ... فالوزير يهدد باستخدام السيف ، ولكن السلطان يرفض ذلك ، فيلجأ الوزير إلى حيلة جديدة تتمثل فى الاحتكام إلى الشعب (انظر :المسرحية ص ص ١١١-١١٣).

وتمثل هذه الحيلة تقنية درامية تؤدى وظائف مختلفة سواء فى بنية الحدث والشكل أو فى تجسيد بعض جوانب رؤية الكاتب لعلاقة السلطة بالشعب ؛ إذ هي حيلة تكشف عن لجوء السلطة التنفيذية (الوزير) إلى استصدار حكم من الشعب بقتل الغانية استنادًا إلى الموقف الأخلاقي تجاه الغانية ، وهذا مظهر من مظاهر الديمقراطية الشكلية - من ناحية ، ومن ناحية أخرى فقد انقسمت الآراء بشأن قتلها مما كشف عن التباين في رؤى الشعب بشأنها مما يُضْعِفُ من إمكان اللجوء إلى هذا الحل . ولعل قوة الناحية الثانية خاصة هي التي هَيَّأت بداية تحول الحدث نحو وجهة أخرى، صحيح أنها تقوم أيضا على لون من الحجاج المنطقي ، لكنه حجاج أهدأ صوتا وأخفت نبرةً يعتمد على جمل قصيرة غالبا ، ويدور بين السلطان والغانية . وفيه يتخلى السلطان عن منطق القوة ويلجأ إلى منطق

الإقناع الهادئ الذي يستند فيه السلطان إلى ضرورات السياسة والحكم (انظر :المسرحية ص ص ١١٥-١٢١) فيضع الغانية فى لحظة اختيار بين أن تُبقى عليه فيظل عبدًا لها ، أو تحرره وتتركه فيظل - كما هو - سلطانا للبلاد.

السلطان : وعليك أنتِ أن تختاري...!

الغانية : "متفكرة" بين العبودية التي تمنحك لي ، وبين الحرية التي تحفظك لعرشك وشعبك.. !

السلطان : عليك أنْتِ أن تختاري.. !

الغانية : الخيار صعب..

السلطان : أعرف.. !

الغانية : إنه لمؤلم أن أتركك تذهب .. أن أفقدك إلى الأبد .. ! ولكنه مؤلم أيضا أن أراك تفقد عرشك ...!لأن بلادنا لن يتاح لها أبدا سلطان فى مثل عدلك وشجاعتك ... لا .. لا تترك الحكم ، ولا تعتزل العرش .. !أريد أن تبقى سلطانًا... (المسرحية ص ص ١٢١-١٢٢) .

ويبدو ،ظاهريًّا، أن قبول الغانية التوقيع على حجة عتق السلطان واشتراطها أن يقيم لديها ليلة واحدة حتى أذان الفجر - يبدو هذا حلا للأزمة : إذا كانت الأزمة تدور حول مصير السلطان ، ولكن ذلك الحل ليس نهاية للصراع بين القانون والسلطة.

إن تطور الحدث الدرامي يعنى دائما إمكانية الكشف عن جوانب جديدة في الشخصيات أو تعميق بعض جوانبها التى تبدت من قبل ، وعند النظر إلى حركة الحدث فى الفصل الثالث والأخير من فصول هذه المسرحية ، نلحظ أن تطور الحدث بجانبيه السابقين قد تحقق فيه . ومن الملاحظ - بداية -أن التقسيم الظاهري للمكان المسرحي إلى جزأين متقابلين (الساحة /منزل الغانية) قد كان له دور ما فى حركة الحدث... وإذا كان هذا الفصل قد بدأ بتصوير تلهف الجماهير على متابعة مصير السلطان فإن من الواضح أن ذلك المصير قد تحول إلى وسيلة للسخرية ؛ بمعنى أن مصير السلطان - وهو أمر جاد - قد أصبح وسيلة للرهان بين أفراد الشعب ، وتتولد السخرية من قلق الجماهير وسؤالها : ماذا ستفعل الغانية بالسلطان ؟ وهل ستلتزم بوعدها أم لا ؟..

وبقدر ما تخفف تلك السخرية من جدية الحدث (مصير السلطان) فإنها تشكل - من ناحية - جزءًا عضويا من بنية الحدث ، وتؤكد من ناحية ثانية - اتساع مجرى الحدث الدرامي بتصويره موقف أفراد الشعب من مصير السلطان ، وكذلك يتحقق ذلك الاتساع فى

بنية الحدث بالكشف عن موقف أفراد الشعب من الغانية حيث يبدو رفضهم الأخلاقي لها - من ناحية ، وبتصوير استعداد الوزير - من ناحية ثانية - للتآمر ضد الغانية (انظر : المسرحية ص ص ١٣٠-١٣٢)، حيث يدبر الوزير لاتهام الغانية بالتجسس لحساب المغول .

ولقد جعل الكاتب من تقسيم المكان فى هذا الفصل إلى جزئين مختلفين (الساحة ، ومنزل الغانية) وسيلة لكي تتابع جماهير الشعب ،عن بعد ، ما يدور بين الغانية والسلطان، وإذا كان اللقاء بين السلطان والغانية يحتل أكثر من ثلث صفحات هذا الفصل (ص ص ١٣٢-١٤٧) ، فإنه يؤدى وظائف مختلفة تدمجه فى بنية الحدث الدرامى ، وتبدو الوظيفة الأولى متمثلة في الكشف عن ماضي الغانية، وهذا ما يلتقي مع الكشف عن بعض جوانب حياة السلطان غير أن الكشف عن مسلك الغانية مع الرجال وحقيقة العلاقة بينها وبينهم تمثل وظيفة دالة ؛ إذ يتكشف للمتلقي أن هذه الغانية ليست - كما يظن أفراد الشعب - تاجرة بالأجساد ، بل هي امرأة مثقفة تلتقي بضيوفها لتتعلم منهم وتعلمهم أيضا ويستمعون جميعا للغناء ورغم تحقق هذه الوظيفة عن طريق السرد الذي يتحول إلى تقديم فقرات مطولة تحكى فيها الغانية عن حياتها السابقة والحاضرة - انظر،على سبيل المثال، الفقرات التي ترد على لسان الغانية في لقائها بالسلطان صفحات ١٣٥-١٣٩ - فإن اندماج هذا الجزء في بنية الحدث - قد تحقق لقيامه على نمط من المفارقة البسيطة التي تقوم في هذا السياق على الكشف عن جانب أساسي في الشخصية المسرحية (الغانية) يختلف تماما عن الجانب السائد عنها لدى الشخصيات الأخرى ، وفى المقابل وظف ذلك النمط من المفارقة للكشف عن بعض جوانب شخصية السلطان ؛ إذ بدا فيه الكثير من التواضع واللطف فى مسلكه مع الغانية ، وذلك عكس ما ظنّه الناس من كونه سلطانًا ذا خيلاء، وجبروت ، وغرور ، وغطرسة (انظر :المسرحية ص ص ١٣٩-١٤١...) وقد تدعمت تلك الجوانب الجديدة فى شخصية السلطان بإلماح الحدث إلى بعض الجوانب الإنسانية التى تتمثل فى الإشارة إلى احتفاظه فى ذاكرته بذكرى طيبة عن تلك الغانية..

الغانية : ألن تفكر فيَّ بعد ذلك..

السلطان : لست أفهم..

الغانية : لم تفهم حقا ما أعنى ؟..!

السلطان : تعلمين أن لغة النساء تدق عليَّ وتغمض فى كثير من الأحيان..

الغانية : إنك تفهمنى جيدا .. لأنك فى غاية الذكاء والفطنة .. بل وفى رقة الشعور أيضا ، على الرغم مما يبدو عليك ، ومما تريد أن تتظاهر به .. ومع ذلك سأوضح لك لغتى ، إليك ما أريد أن أعرف : هل ستنسانى كلية ، وتمحوني من ذاكرتك بمجرد انصرافك من هنا ؟!

السلطان : لا أظنُّ أنه فى الإمكان أن أمحوك كلية من ذاكرتي..

الغانية : وهل ستحتفظ لى بذكرى طيبة ؟...

السلطان : بدون شك ... ! (المسرحية ص ص ١٤٦ - ١٤٧) .

ولما كانت الحيلة تقنية درامية تكرر استخدامها فى بناء حدث هذه للمسرحية فقد كانت هى التقنية المستخدمة فى إغلاق بنية الحدث ... فقد احتال القاضي بأن جعل المؤذن يؤذن للفجر قبل موعده بساعات ... وإذا كانت الحيلة / التقنية تكشف - هنا - عن تغير شخصية القاضى واحتياله على الاتفاق مع الغانية، فإن رفض السلطان لها إنما يكشف عن قناعته التامة بالاحتكام إلى القانون.

(٣)

ولعل فاعلية الحدث - بوصفه العنصر الأساسي في الشكل الدرامي - تتبدى في تأثيره الفعال على مختلف العناصر الأخرى للشكل كالشخصية واللغة . فمن الواضح أن اهتمام الكاتب بتصوير بعض الشخصيات على حساب الشخصيات الأخرى إنما يعتمد على أهمية الدور الذى تؤديه الشخصية فى الحدث . ولهذا كانت الشخصيات الثانوية كالجلاد والنخاس والمؤذن والخمار ذات أبعاد عامة؛ (إذ يمكن اعتبارها بمثابة الديكور الإنساني والأضواء والظلال ، وكلها تشارك في خلق الجو العام للمسرحية)[٤]. وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض هذه الشخصيات الثانوية قد كانت تؤدى وظائف مختلفة تتنوع بتطور الحدث الدرامي؛ فالإسكافي والخمار يمثلان في بعض الفقرات المسرحية شخصيتين ساخرتين تسخران مما يدور حول مصير السلطان . وأما الشخصيات الأساسية فهى الشخصيات التى تقوم بتحريك الحدث والتأثير في مجراه . ويستطيع المتلقي أن يلحظ أن شخصيات السلطان والغانية والوزير وقاضى القضاة تمثل الشخصيات الأساسية في هذه المسرحية . ومن

---

[٤] غالى شكري : ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٦، ص٣٧٨.

الملاحظ أن هذه الشخصيات الأساسية قد شكلها الكاتب من ثلاثة جوانب مختلفة، وهـي : الجانب الفكري ، والجانب الإنساني ، والجانب الرمزي . بينما أشار الكاتب، فـي إرشـاداته المسرحية، إلى الجانب العام لكل منها والمتمثل في الملامح الخارجية.

ولما كانت هذه المسرحية مسرحية فكرية فقد كان الجانب الفكري أكثر الجوانب أهمية فى هذه الشخصيات ، ولهذا قدمت هذه الشخصيات - فى فقرات مختلفة من المـسرحية ، تصوراتها حول الحكم ، الحاكم ، العلاقة بين السلطان والقانون ، كيفية تطبيق القـانون ، وغيرها من الجوانب الفكرية العامة والمرتبطة بحدث المسرحية أيضا . ومن البـين أن الجانب الفكرى لدى شخصيتي الوزير والقاضى خاصة لا ينفصل عن تصور كل منهمـا للمسلك العملي لتحقيق القيمة أو نقيضها فى الواقع الاجتماعي السياسي.

ويمثل الجانب الإنساني جانبا ثانيا فى تكوين هذه الشخصيات ، وتختلف أهميته من شخصية إلى أخرى ، فيبدو الجانب الإنساني في شخصية السلطان بارزًا، فهو إنسان يوضع فى لحظة اختيار بين أمرين قاسيين : القانون والسيف ، ويترتب على اختياره مـصيرهُ ، فيختار (القانون) ، ويواجه لحظات عصيبة نتيجة ذلك الاختيار (العرض فى المزاد - فقدان حريته لفترة قصيرة)، ويتحمل ما ترتب على اختياره بشجاعة، لينصر المبدأ/القانون فـي النهاية . ولعل جَعْلَ ذلك الاختيار عنصرًا أساسيًا فى بنية شخصية السلطان يقربه مـن شخصية البطل التراجيدي الذي يوضع فى اختيار بين أمرين صعبين قاسـيين ، ويـؤدى الاختيار - سواء عند هذا السلطان أو عند البطل التراجيدى - إلى تأكيد البعد الإنسانى فى شخصيته.

وأما البعد الإنساني في شخصية الغانية فيتمثل فى التناقض بين حقيقتهـا وموقـف الآخرين (الشعب) منها ؛ فهى نموذج للشخصية الإنسانية التى ينظر إليها الآخـرون أو يحكمون عليها حكما أخلاقيا غير مبنى على أساس صحيح ، فيتحول ذلك الحكم إلى مبرر للشخصية أن تسلك ؛كما تشاء ، فتحقق حريتها.

وإذا كان البعد الإنساني فى شخصية الوزير يتمثل فى ذكائه وحرصه على السلطان ، فإن البعد الإنسانى فى شخصية القاضى يعانى شيئا من الاهتزاز ، إذ يتمثل ذلك البعد فى الحرص على القانون صيانة للمبدأ حتى لو كان ذلك على حساب السلطان / الحاكم ، فإن

لجوء القاضى إلى الحيلة فى النهاية - إنما يمثل اهتزازا لذلك البعد ، بل ربما يمثل نَقْضًا له ؛ إذ يشير إلى تحول ولائه للسلطان لا للمبدأ والقانون.

وأما الجانب الرمزى في بنية تلك الشخصيات الرئيسية فمن الواضح أن دوره يختلف من شخصية إلى أخرى منها ؛ فالغانية يمكن أن تكون رمزا للشعب الحر، أو الشعب ذى الإرادة القوية ، كما أن وقوفها ضد القاضى يمكن أن يكون رمزا للصمود أمام الباطل من أجل الحق(°).

وبينما يمثل السلطان والوزير والقاضى نماذج لرجال السلطان وشرائحها ، فإن كلا منهم يمكن أن يكون رمزًا لبعض شخصيات السلطة فى نهاية الخمسينيات وأوائل الستينيات حين كُتبت هذه المسرحية ، ثم قدمت على خشبة المسرح ، ومن الواضح أن محاولة تجاوز القانون أو العبث به أو محاولة تلفيق الاتهامات الباطلة للخصوم - تمثل كلها بعض جوانب السلوكيات السلبية لبعض أفراد السلطة آنذاك (وسيتضح ذلك بالتفصيل فى فقرة الموقف).

(٤)

اختلفت مستويات اللغة كما تنوعت وظائفها تبعا لتطور الحدث المسرحى ، وذلك ما ظهر فى عدد من الخصائص الجمالية البارزة فى لغة هذه المسرحية ، فلقد تنوعت مستويات الفصحى المستخدمة فى هذه المسرحية ، ويمكن التمييز بين مستويين أساسيين بارزين فيها ؛ فهناك مستوى مرتبط بمناقشة القضايا الفكرية والمشاكل الخلافية ، وهو يظهر مرارا على ألسنة القاضى ، السلطان ، الوزير وكذلك الغانية ، في اللحظات التى يدور فيها الحوار حول مسائل الحكم ، العتق ، البيع ، وغيرها . ولما كانت لغة هذا المستوى تهدف إلى شرح الأفكار أو إلى الحجاج المنطقى أو إلى الإقناع ، فقد انعكس هذا على بنية الجملة إذ كانت أقرب إلى البنية المنطقية والمباشرة القائمة على إظهار العلاقات المباشرة بين الأسباب والنتائج ، والمعتمدة - أسلوبيا - على أنماط مختلفة من صيغ الشرط ، ويمكن - في هذا الصدد - النظر إلى الأمثلة الواردة في ص ص ٦٤ - ١٠٦ على سبيل المثال ، وقد سبق إيرادها فى تحليل الحدث.

(°) نادية يوسف: المسرح والسلطة في مصر (١٩٥٢-١٩٧٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤، ص١١٠.

ولما كانت المسرحية تقوم على إطار تاريخى فقد نتج عن هذا بروز بعض الألفاظ والتراكيب التراثية فى لغة هذا المستوى ، وهى ألفاظ ترتبط مباشرة بموضوع المسرحية (مسألة الحكم) ومنها : الحجة - العتق - حجة العتق - بيت المال ، خازن بيت المال ، المبايعة ، الشرع ، وغيرها.

ويغلب على فقرات هذا المستوى الطول فى اللحظات التى تتطلب الشرح والتوضيح أو التعليل المفصل للمواقف والسلوكيات ، بينما تتجه هذه الفقرات نحو الإيجاز فى اللحظات التى يشتد فيها الصراع أو التأزم.

وأما المستوى الثانى فهو مستوى الفصحى التى تستخدمها الرعية أو أفراد الشعب ، وتبدو بنية الجملة فيه أقرب إلى القصر دائما ، وتتراوح دلالات هذه الجمل بين المعانى المباشرة ؛ حيث تقوم اللغة بنقل خبر أو الإشارة إلى حادثة ، وبين الدلالات غير المباشرة ولعل أبرزها السخرية ؛ ففى كثير من اللحظات قامت لغة هذا المستوى بإبراز سخرية أفراد الشعب من مصير السلطان (يُنظر هنا النماذج المختلفة المشار إليها عند تحليل الحدث).

وهناك بعض السمات الأخرى البارزة فى لغة هذه المسرحية[٦].

(٥)

صورت المسرحية موقف توفيق الحكيم من مسألة الصراع بين القوة والقانون فى تأسيس الحكم ، ولم تكن القوة والقانون مجرد أفكار فقط ، بقدر ما كانت تتجلى - فى الوقت نفسه - فى ممارسات الشخصيات الأساسية كالسلطان والوزير والقاضى .

وإذا كان تلك الشخصيات (السلطان - الوزير - القاضى) تمثل السلطة بأجنحتها المختلفة - الوزير يمثل السلطة التنفيذية ، بينما يمثل القاضى السلطة التشريعية - فإن الحكيم لم يحصر الصراع فى إطار السلطة فقط ، بل جعل للشعب دورين مختلفين فيه ؛ فالغانية - التى ترمز للشعب - تمثل دور الداعى إلى المحافظة على القانون ، وتسهم بفعالية فى الصراع بما بدا فى شخصيتها من قدرة على الجدل وإرادة تسعى دائما لهزيمة الإرادات الأخرى ، بينما يظهر الدور الثانى للشعب ممثلا فيما قام به أفراد ينتمون إلى

---

[٦] انظر هذه السمات بالتفصيل في دراسة سعد أبو الرضا: اللغة والبناء الدرامي، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، ١٩٨١ ص- ص ٢٤-٢٩، ٣٦-٤٠.

فئاته المختلفة) الإسكافى - الخمار - وغيرهما (من متابعة للحدث ، ومن سخرية - أحيانا -من مأزق السلطان.

وإذا كان تحليل بنية الحدث قد كشف للمتلقى كيف بدأ الصراع بين السيف والقانون ، وكيف تطور ثم انتهى ، فإنه قد أظهر بوضوح - أيضا - أن بعض الأطراف الأساسية - فى الصراع - لم تلتزم الخط أو التوجه الأساسى الذى أبرزته منذ بداية المسرحية ، فالقاضى كان يصرُّ فى البداية على تطبيق القانون - مما يعنى بيع السلطان - ولكنه لم يكن ممثلا خالصا للقانون فى صورته المثالية؛ إذ حرص على أن يجعل من تنفيذ القانون مجرد إجراء شكلى محض حين أصرَّ على أن يعتق المشترى السلطان في جلسة البيع ذاتها، ثم إذا به - مع تطور الحدث وبيع السلطان - يلجأ إلى الحيلة ليناقض المسلك المثالى.

ويمثل تغير مسلك السلطان من رفض البيع - فى البداية - إلى الالتزام بالقانون شكلاً وروحًا فى الفصل الثالث - علامة واضحة على أن الحاكم حين يمرُّ بتجربة تكشف له عن السلوكيات السلبية لمن يحيطون به، وعن حقيقة النوايا "الحسنة " لدى رعيته - يمكن أن يتغير فهمه للقانون والحفاظ عليه.

وإذا كان الحدث قد انتهى بإقرار السلطان بالقانون وسلطته وتأكيده - قولا وفعلا - على الخضوع له - فإن ذلك يمثل تثبيتا للمقولة الأساسية التى سعى الحكيم إلى إبرازها فى المسرحية وتتمثل فى تقديم القانون على القوة ، وجعله هو الأساس الوحيد لشرعية الحكم.

ولعل حرص الحكيم علي الإيماء إلى موقفه من الصراع بين القانون والقوة عبر تثبيت تلك المقولة أن يكون راجعًا إلى السياق الاجتماعى السياسى الذى كتب فيه مسرحيته، فقد كتبها فى نهاية الخمسينيات، وكانت سلطة ثورة يوليو تقوم بإجراءات مختلفة لتغيير الواقع المصرى ، ورغم أن هذه الإجراءات كانت تحقق - إلى حد كبير - صالح فئات مختلفة من الطبقات الوسطى والفقيرة ، فإنها كانت تفتقد الارتكان إلى أسس قانونية وديمقراطية صحيحة ، بل إنها ارتبطت بتعطيل كثير من القوانين وانتهاك الحريات السياسية مستندة فى ذلك إلى الشرعية الثورية لا الشرعية القانونية . ومن هنا يبدو حرص الحكيم - الضمنى -والمباشر أيضا ، على ضرورة أن يستند الحاكم/ الحكم إلى شرعية القانون، وأن يخضع له، ويمثل ذلك الحرص إسهاما فنيا غير مباشر فى معالجة بعض مشكلات الواقع / المجتمع المصرى ، على الرغم مما حاول الحكيم الإيهام به - فى مقدمته للمسرحية -من أنه يعالج قضايا عامة.

(١)

محمود دياب (١٩٣٢ – ١٩٨٣) كاتب مسرحى ينتمى إلى جيل اصطلح النقاد على تسميته "جيل الستينيات"، وهو جيل له إبداعاته "المختلفة" عن الأجيال السابقة عليه، ليس فى المسرح فقط ولكن فى مختلف الأنواع الأدبية الأخرى. ويعد "محمود دياب" و"نجيب سرور" و"ميخائيل رومان" أبرز ممثلى هذا الجيل فى الإبداع المسرحى. ولعل أبرز ما يميز كُتَّاب هذا الجيل هو الرغبة فى تقديم كتابة مسرحية معاصرة تواكب التغيرات "الهائلة" التى شهدتها مرحلة الستينيات سواء فى جوانبها الاجتماعية والسياسية أو جوانبها الاقتصادية والثقافية، ولقد تجلت هذه الرغبة فى سعى كتاب هذا الجيل إلى التجريب فى الأشكال المسرحية تجريباً مستمراً يهدف إلى تأصيل المسرح فى المجتمع المصرى/العربى، وجَعْله وسيلة جمالية تصل إلى فئات اجتماعية عديدة كانت محرومة من المسرح فى العهود السابقة. ولقد مضى هذا التجريب فى مسارين مختلفين هما: استلهام الأشكال المسرحية الشعبية وفنون الفرجة الشعبية التى عرفها المجتمع العربى قبل – وكذا خلال – اتصاله الوثيق بالحضارة الأوروبية منذ مطلع العصر الحديث، ثم تجريب الأشكال المسرحية المستحدثة فى المسرح الغربى، فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة؛ مثل المسرح الملحمى، ومسرح العبث، والتراجيكوميديا والمسرح التسجيلى، ثم صيغة المسرح داخل المسرح. وإذا كان المسار الثانى يعبر عن التوجه التجريبى المباشر لكتاب هذا الجيل، فلا ريب أن المسار الأول يعبر عن سعى تجريبى أيضاً؛ لأن الإبداع – عبر هذا المسار – إنما كان يتم دون نماذج هادية، إلا قليلاً. ومن هنا، يمكن أن تُخلَع على هذا المسار صفة التجريب. وهذا يعنى أن الرغبة فى التجريب هى أبرز الملامح التى تميز جيل الستينيات الذى ينتمى إليه دياب، رغم الاختلافات بين أبرز ممثليه فى توجهاتهم الجمالية. فإذا كانت نصوص ميخائيل رومان تبين عن تأثره بالأشكال المسرحية المستحدثة فى المسرح الغربى، فإن نصوص دياب ونجيب سرور تبين عن سعى الكاتبين إلى الإفادة من الأشكال المسرحية الشعبية، ومن الأشكال المسرحية التجريبية فى المسرح الغربى.

ولقد قدم محمود دياب مجموعة من المسرحيات الطويلة هى: "البيت القديم" ١٩٦٤، "الزوبعة" ١٩٦٤، "ليالى الحصاد" ١٩٦٧، "باب الفتوح" ١٩٧١، "رسول من قرية نميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام" ١٩٧٥، "أرض لا تنبت الزهور" ١٩٧٩. كما قدم عدداً كبيراً من المسرحيات القصيرة منها: "المعجزة" ١٩٦٢، "الغريب" ١٩٦٦، "الرجال لهم رؤوس" ١٩٧٠، "الغرباء لا يشربون القهوة" ١٩٧١، "أهل الكهف ٧٤" ١٩٧٤.

وكان دياب يراوح بين استخدام العامية والفصحى سواء فى مسرحياته الطويلة أو مسرحياته القصيرة، وغلب عليه استخدام العامية فى المسرحيات التى يتناول فيها المجتمع

الريفي مثل "الزوبعة"، "الغريب"، "رسول من قرية تميرة"، وغيرهـــا، بينمـــا بـــرز اســـتخدامه الفصحى في عدد من مسرحياته لاسيما تلك التى اعتمد فيها على أصول تاريخية مثـــل "بـــاب الفتوح" و"أرض لا تنبت الزهور".

ولقد كتب دياب مسرحية "باب الفتوح" ١٩٧١، ورفضت الرقابة نشرها أو عرضها لعـــدة سنوات، ثم نُشرت في القاهرة وبغداد عام ١٩٧٤، وقدمها المسرح القومى بالقاهرة عام ١٩٧٦. وتُعد هذه المسرحية نموذجًا للمسرحية المعاصرة من حيث ارتباطها بتقديم كتابة مسرحية جديدة تستلهم نمطـــًا مسرحيًا أوروبيًا معاصرًا برز في المسرح الأوروبى في عقود الأربعينيات ومـــا تلاها، وهو النمط الذى حمل تسمية "المسرح الملحمى". وقد ابتكر هذا النمط الكاتبُ المـــسرحى والمُنـــَظـــِّر الألمانى "برتولد بريخت" (١٨٩٨ – ١٩٥٦)، وهو يقوم على أن وظيفة المـــسرح هى خلق وعى لجتماعى عميق لدى المتلقى/المشاهد، وتوعيته بأبعاد الصراع الاجتماعى الـــذى يشكل بجوانبه المختلفة الواقع الاجتماعى. وهذا ما دفعه إلى تقديم شكل يحطم الإيهام التقليـــدى ويخاطب عقل المتلقى/المشاهد ومشاعره، ويعتمد على السرد، ويفرض على الممثل ألاّ يـــذوب الشخصية التى يؤديها بل يحتفظ بمسافة فاصلة بينه وبينها حتى يقف منها موقفاً نقدياً .. إنه شكل يهدف إلى إيقاظ الوعى لدى المتلقى وتبصيره بأن العالم قابل للتغيير، وذلك ما يتحقق عبر تعليم المتلقى/المشاهد وإمتاعه بطريقة جدلية [١].

ولقد تـــُرْجـــِمت كثير من مسرحيات "برتولد بريخت" إلى العربيـــة بدايـــة مـــن أواخـــر الخمسينيات، ومنها "الأم شجاعة"، "دائرة الطباشير القوقازية"، "السيد بـــونتيلا وتابعـــه مـــاتى"، "الاستثناء والقاعدة"، "حياة جاليلى". كما ترجمت مجموعة من كتاباته النظرية أيضاً، ومن أهمها كتابه "الاورجانون القصير للمسرح". وقد تركت تلك الترجمات إبداعية كانت أم نظرية تأثيرات كثيرة على عدد من كتّاب المسرح العربى ومسرحياته فى الستينيات وما تلاها [٢].

وتقدم هذه الدراسة قراءة نقدية لمسرحية "باب الفتوح" مركزة على تحليل الشكل والموقف، وترى أن الشكل هو ذلك التشكيل الجمالى الكلى لعناصر أو أدوات البنـــاء وتقنياتـــه المختلفـــة، تشكيلاً يتأسس على الجدل بين العناصر والتقنيات من ناحيـــة، وبـــين صـــيغتها أو محـــصلتها والموقف من ناحية ثانية، وبين النص والمتلقى من ناحية ثالثة، ثم بين النص والواقع الذى أفرزه

---

(١) لمزيد من التفصيل حول المسرح الملحمى يمكن مراجعة: بارتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمى، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، بدون تاريخ.

(٢) حول تأثير مسرح بريخت على المسرح المصرى يمكن مراجعة: حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية فى مصر والتأثير الغربى عليها (١٩٥٠ ـ ١٩٧٠)، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣.

حسن محسن: المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٩.

من ناحية رابعة. ويهدف ذلك التشكيل – فى دلالته العامة والمتجلية فى جوانبه كافة – إلى تجسيد موقف الكاتب من قضية أو قضايا محددة. أما مفهوم الموقف فيقصد به العناصر المختلفة التى تشكل رؤية الكاتب للقضية التى يعرضها، وطبيعة العلاقة بين هذه العناصر فى إطار النص الواحد، أو فى إطار مجموعة من نصوص الكاتب، أو فى إطار نصوصه جميعاً [٣]. وتشكل العلاقة بين هذه العناصر أيديولوجيا الكاتب أو افقه الذهنى الذى توجد فيه العناصر كافة التى يركب منها الكاتب أفكاره فى صور متنوعة، كثيرة أو قليلة، ولكنه لا يستطيع القفز فوق حدوده [٤].

(٢)

يبرز شكل المسرح الملحمى بوصفه الشكل الأجلى فى نص "باب الفتوح"، وتتبدى التأثيرات البريختية فى العناصر المختلفة التى تُكَوِّنُ هذا الشكل؛ بداية من عنصر الزمن. فإذا كان دياب قد جعل أحداث مسرحيته تجرى على مستويين زمنيين مختلفين: المستوى المعاصر الذي يشمل مجموعة معاصرة من سبعة شبان، ثم المستوى التاريخى، وهو الذى يحتوى اللحظات التالية لنهاية معركة حطين، ويمتد ليصور أبرز ملامح صراع صلاح الدين والصليبيين، وكذا أبرز ملامح الصراع داخل مجتمع صلاح الدين نفسه، فإن هذا المستوى التاريخي قد جعل الزمن التاريخي – أي زمن وقائع الصراع داخل مجتمع صلاح الدين نفسه – هو الزمن الأبرز والأكثر ظهوراً وتأثيراً عبر مسار الأحداث. ويبدو أن دياباً كان يتأثر خطى بريخت الذي (أجرى حوادث مسرحياته العظيمة كلها فى مكان وزمان بعيدين كل البعد عن جمهوره – "دائرة الطباشير القوقازية" و"امرأة ستشوان الطيبة": فى الشرق، "الأم شجاعة" و"جاليليو" فى القرون الماضية) [٥]. ويعد الإبعاد الزماني الناتج عن التركيز على الزمن التاريخي نتيجة مباشرة للتغريب البريختى.

(١ – ٢)

ونتج عن تعدد مستويات الحدث محاولة دياب أن يربط بينها، فبرزت تقنيات مسرحية يتشابه بعضها وتقنيات بريخت فى مسرحياته الملحمية. فعند توازى مستويين زمنيين أو تزامنهما، برزت تقنية التعليق الذى يقوم على أساس تغلغل الكورس إلى دخيلة الشخصية التى تسهم فى حادثة ما، تغلغلاً يُبِين عن المشاعر أو الأفكار المتناقضة التى تدور فى وجدان أو ذهن هذه

---

(٣) لمزيد من التفصيل حول مفهومى الشكل والموقف، انظر: مدخل هذا الكتاب

(٤) انظر عبد الله العروى: مفهوم الأيديولوجيا، الطبعة الرابعة، المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٥٣.

(٥) بامبر جاسكوين: الدراما فى القرن العشرين، ترجمة محمد فتحى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، دون تاريخ، ص ٨٩.

الشخصية، بينما تسلك الشخصية سلوكًا صامتًا يَنُمُّ عن الفعل الذى تمارسه أو يستغرقها. وقد برزت هذه التقنية حينما هم سيف الدين بقتل أسامة عند لقائه الأول به، فأخذت المجموعة تتابع أفكاره وتشرح دخيلته.

المجموعة: (هامسة تتابع ما يجرى برأس سيف الدين) .. هل أقتله .. أأقتله وأنتهى. (سيف الدين يقلب السيف فى يده بينما يتابع التفكير) إن له أفكارًا مسمومة .. لو سمع بها العامة فلربما انحازوا له .. وأثاروا صخبًا .. فالعامة حمقى وإغراء الكلمات شديد .. (سكتة).

(سيف الدين يحملق فى رفاقه من الجند فى شرود)

المجموعة: ربما راقت كلماته السلطان .. فيجعلها شريعة للحكم .. ويحرمنى من جارتى ست الحسن .. ويضيع أملى فى ضيعة القدس .. هذا الأندلسى المأفون .. أأقتله .. هل أقتله؟ (سكتة قصيرة .. سيف الدين يلهث مع أفكاره)..

المجموعة: لكنى قد أُغْضِبُ السلطان إذا قتلتُه .. قد يستاء لسفك دم عربى .. فى يوم النصر على الفرنج .. قد يغضب منى .. ويضيع أملى فى ضيعة القدس..(سكتة قصيرة) أأقتله .. هل أقتله" [٦].

فهذه التقنية تشبه تقنية أفادها بريخت من "مسرح النو" واستخدمها فى مسرحيته "دائرة الطباشير القوقازية" حيث يروى قصاص فى جانب من المسرح بينما تؤدى البطلة تمثيلاً صامتاً [٧]. فبريخت ودياب يجعلان الراوى أو الكورس ينطق بصوت الشخصية الداخلى، ولكن بينما يجعل بريخت الكورس يشير إلى أن الشخصية قد حسمت صراعاتها الشخصية [٨]، فإن دياباً جعل الكورس يقرر النتيجة دون أن يكتفى بالإشارة إليها.

وقد كرر دياب استخدام تقنية المقاطعة مرات متعددة فى "باب الفتوح"، وتعددت أنماطها؛ ففى بداية كل من الفصل الثانى والثالث قطع الحديث واستعاض عنه بتقديم مناقشات المجموعة المعاصرة التى تعرض بعض الأفكار المرتبطة برؤية المؤلف أو بموضوع المسرحية. وقد يحدث القطع لتقديم فقرات تكشف بعض الجوانب التى ينتقدها دياب، أو فقرة تتناقش فيها المجموعة المعاصرة حول سلوك أسامة (انظر المسرحية ص ص ٦١ – ٦٣). بينما برزت

---

(٦) محمود دياب: باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٤، ص ٥٥، وسنشير إلى صفحات المسرحية داخل متن الدراسة تجنبًا لإطالة الهوامش.
(٧) بامبر جاسكوين: الدراما فى القرن العشرين، ص ٣٧.
(٨) انظر: بارتولد بريخت: دائرة الطباشير القوقازية، ترجمة عبد الرحمن بدوى، روائع المسرح العالمى، القاهرة، دون تاريخ، ص ص ٧٦ - ٧٨، وقارنها بـ ص ٥٥ فى "باب الفتوح".

تقنية المقاطعة، فى أحيان أخرى، من أجل إضافة حادثة صغيرة أو جزئية فاعلة إلى مجرى الحدث الرئيسي؛ فحين ترى المجموعة المعاصرة أن الصراع بين أسامة وحاشية السلطان لن يكون صراعاً متكافئاً، تقطع الحدث وتقرر التدخل والوقوف بجوار أسامة ليصبح أفرادها جنوداً له (انظر المسرحية ص ١٠١). كما تكررت تقنية المقاطعة عبر أحداث المسرحية المختلفة (انظر المسرحية صفحات ٨٢ – ٨٣، ١٠٢، ١١١ – ١١٧). وهذه التقنية ترتد مباشرة إلى بريخت، إذ إن معظم مسرحياته تـُقـَاطـَعُ أحداثها الجارية بتعليقات مباشرة، كأنها صادرة عن خطيب يواجه جمهوره، وأحيانًا تـُقـَاطع بأغنيات أو مقطوعة شعرية، أو بشبه محاضرة [٩]. وتعد هذه التقنية وسيلة من وسائل منع المتلقى من الاندماج فى الحدث، وتحريك الحدث نحو احتمال من احتمالات تطوره؛ إنها تحقق وظيفة المسرح الملحمي التي ليست "نسخ الواقع، بل اكتشافه، ولا يتم اكتشاف الواقع إلا بمقاطعة وتيرة الأحداث"[١٠].

(٢-٢)

ويكشف تعامل دياب مع العنصر الثانى من عناصر الشكل، وهو المكان، عن تأثره ببريخت؛ إذ أن بناء دياب حدثه على مستويين زمنيين كان يقتضى التنويع فى الأمكنة التى يدور فيها. ورغم أن دياباً قد نص فى إرشاداته المسرحية على أن أفراد المجموعة المعاصرة يحتلون مقدمة المسرح كاملة فى البداية، ثم تجمعهم دائرة على الجانب الأيمن فى المقدمة مع دخول المستوى الزمنى الثانى، أى التاريخى (انظر المسرحية ص ٧) – رغم هذا فإن ملامح هذا المكان المعاصر لا تظهر قط فى المسرحية؛ إنْ فى الإرشادات المسرحية وإن فى الحدث المسرحى، وبذا، أفسح دياب المجال أمام المكان التاريخى ليصبح أكثر بروزاً وسيطرة على ساحة الحدث، وأخذ ينقل أحداثه بين الأمكنة التى شهدت تطور صراع صلاح الدين والصليبيين، فصَوَّر حطين، ثم عكا أو أبوابها، فالقدس وأبوابها، وبذا أصبح مكان الحدث مكاناً تاريخياً. وإذا كان بريخت يرى أنه "إذا كان على المسرح أن يستعين بحوادث معروفة، فإن أنسبها وأهمها هى الحوادث التاريخية" [١١]، فإن اختيار دياب حدثه من وقائع تاريخية قد قاده مباشرة إلى جعل مكان الحدث مكاناً تاريخياً، وهذا ما جعله حريصًا على تفصيل الملامح التاريخية لأمكنة الحدث (انظر على سبيل المثال وصفه ساحة المعركة ص ٢٥ من المسرحية). ولعل انتقال الحدث بين أماكن مختلفة كان وسيلة مساعدة فى كسر الإيهام المسرحى.

---

(٩) إبراهيم حمادة: آفاق فى المسرح العالمى، المركز العربى للبحث والنشر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٩٥.
(١٠) فالتر هنجمان: بريخت، ترجمة أميرة الزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص ١٢.
(١١) المرجع السابق، ص ٣٠.

وقد بنى دياب مسرحيته هذه على حدث محورى يتمثل فى محاولة أسامة التقاء صلاح الدين وتسليمه نسخة من كتاب "باب الفتوح"، وما نتج عن هذه المحاولة من صراع بين أسامة وأهالى عكا وأسرة أبى الفضل والمجموعة المعاصرة من ناحية، وبين حاشية السلطان وجنده من ناحية ثانية. وتتبدى المؤثرات البريختية فى تشكيل دياب حدثه، فإذا كان التغريب – الذى يعد جوهر المسرح الملحمى – خاصة فاعلة فى تشكيل حدث "باب الفتوح" ويعنى فيما يرى بريخت نفسه "أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهى ومألوف"[١٢]، فإنه يبدو خاصة فاعلة فى تشكيل حدث "باب الفتوح" وقد لجأ دياب إلى تحقيق هذا التغريب بأكثر من وسيلة، منها: اختياره فترة زمنية سابقة من تاريخ أمته، فالإبعاد فى الزمان والمكان يحقق التغريب "لأنه يصعب على المتفرج أن يتذاوب فى الشخصيات والمواقف المتعلقة بعصر مضى" [١٣]، وحين قدم دياب حوادث تاريخية متخيلة، فقد غَرَّب صورة صلاح الدين وعصره؛ إذ بدت صورة مناقضة لصورته المألوفة والمستقرة فى وجدانات أبناء المجتمع العربى. وحين التزم دياب بالمعالم التاريخية الكبرى والبارزة فى صراع صلاح الدين والصليبيين، فإنه جعل متلقيه لا يُشغل بالتساؤل عما سيقع أو ما سيحدث، لأن تاريخ صلاح الدين تراث مشترك بين دياب ومتلقيه، ومن ثم يستطيع المتلقى أن يقف من هذه الحوادث موقفاً عقلانياً، يتساءل فيه عن أسباب وقوع هذه الحوادث على هذه الصورة بالتحديد، وليس على أية صورة أخرى. وبعبارة أخرى، فإن تعامل دياب مع هذه الحوادث قد حقق التغريب الذى يعنى بإبراز "الملامح التاريخية، تصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة" [١٤]. واعتماد دياب على حوادث تاريخية يعرفها متلقيه جيداً، لا يجعل هذا المتلقى مشوقاً أو متطلعاً إلى نهاية الأحداث، بل يضحى يقف منها موقف المتسائل، المُدارِس الذى يتأمل فيما يحدث أمامه. ولأن كاتب المسرح الملحمى يستهدف تقديم حدثه بوصفه قضية مطروحة للتفكير والدرس، فإن المسرحية تصبح برهاناً على القضية المطروحة منذ البداية. ولقد كان حدث "باب الفتوح" محاولة لإثبات القضية التى طرحها أحد أفراد المجموعة المعاصرة؛ القضية التى تقول إن صلاح الدين: "كان قائداً عظيماً ولكنه لم يكن ثائراً. وكان يحمل سيفاً لكنه لم يحمل فكراً .. والثورة فكر أولاً، لذلك لم يكن غريباً أن ماتت انتصاراته بعده، بل أن منها ما انتهى فى حياته" [١٥]. ولهذا جاءت المسرحية: "برهاناً على تلك القضية المطروحة منذ البداية، كما كانت مسرحية بريخت "دائرة

---

(١٢) بارتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمى، مرجع سابق، ص ١٢٤.
(١٣) إبراهيم حمادة: آفاق فى المسرح العالمى، ص ١٥٨.
(١٤) بارتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمى، ص ص ١٢٤ _ ١٢٥.
(١٥) عبد القادر القط: محمود دياب الكاتب المسرحى، مجلة (إبداع)، عدد فبراير ١٩٨٤، ص ١٣.

الطباشير القوقازية" برهاناً على قضية ثار حولها الخلاف فى البداية: هل الأرض لمن يملكها، أم لمن يفلحها ويرعاها؟" [١٦].

وقد اقتضى جعل الحدث دراسة لقضية أن يعرض أسامة أفكاره عرضاً مباشراً، يتمثل فى قراءة المجموعة المعاصرة أفكار كتاب "باب الفتوح"، وهذا التقديم المباشر للأفكار يحقق أكثـر من وظيفة فنية، فهو يحقق ما هدف إليه بريخت من وضع المتفرج فى مواجهة مـا يقـدم لـه ومحاجته وحمله "على مجابهة ما يراه ومدارسته" [١٧]، ثم إنه يبرز التناقض الجذرى بين أفكار أسامة وأفكار العماد الأصفهانى؛ إنه يصور الصراع الفكرى بين العماد وأسامة إلى أن يظهـر سيف الدين قائد حرس السلطان؛ فبظهوره يتشكل الصراع فى مسار آخر؛ إذ إنه برفضه العنيف ما عرفه من أفكار أسامة يكشف عن شريحة أخرى من شرائح السلطة، ويحول الـصراع إلـى صراع مادى، فيتكامل الصراعان: المادى والفكرى.

وحين يتطور الصراع نتيجة حدوث انتقال تاريخى ومكانى – على مستوى صراع صلاح الدين والصليبيين – يبرز دياب صورة أخرى من صور الصراع بين السلطة ممثلة فى عنصر من عناصرها (الجيش)، وبين الأهالى (أهالى عكا)، وهو صراع بين مجموعتين اجتماعيتين متناقضتين؛ إذ يظهر فيه حرص كل طرف على التحدث بصوت المجموعة أو الفئة التى ينتمى إليها ويمثلها، وينعكس ذلك على تشكيل لغة الصراع، إذ يصبح ضمير الجماعة ملفوظ كل طرف من طرفى الصراع، بينما يندر أن يبدو ضمير المفرد سواء للمتكلم أو المخاطب (انظر المسرحية ص ص ٦٤ – ٧١). ويعد اندماج الفرد أو الذات في الجماعة تجلياً غير مباشر من تجليات البريختية، فإن ميل بريخت في مسرحه الملحمى إلى التركيز على تشريح العلاقات الاجتماعية جعله يُولِى اهتمامه الأكبر إلى تصوير السلوك الاجتماعى الذى تسلكه الشخصية تجاه الشخصيات الأخرى أكثر من اهتمامه بالحياة الداخلية لشخصياته [١٨]. ولعل التزام دياب بهذا هو الذى قاده إلى تقديم مجموعة من المشاهد القصيرة التى يصور فيها نماذج مختلفة من التجار، وامرأتين من اليهود، وقد ركز فيها على إبراز السلوك الاجتماعى لهذه الشخصيات تجاه انتصارات صلاح الدين. (انظر المسرحية ص ص ٩١ – ٩٣، ٩٤ – ١٠٠).

---

(١٦) المرجع السابق، ص ١٣.
(١٧) إبراهيم حمادة: آفاق فى المسرح العالمى، ص ٥٧.
(١٨) انظر: أمين العيوطى: المسرح السياسى، مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع عشر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، مارس ١٩٨٤، ص ٨٤. وانظر أيضاً مصطلح الدراما الملحمية فى: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، تأليف: إبراهيم حمادة، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ١٢٤.

ولم يخل تعامل دياب مع شخصيات مسرحيته من التأثيرات البريختية، وهـذا مـا يتبـدى بوضوح فى تعامله وشخصيات الحاشية والمنتفعين،ثم فى إفادته من الكورس. فأما شخـصيات الحاشية والمنتفعين، فهى تشتمل على عدد من الأشخاص والمجموعـات الاجتماعيـة: العمـاد الأصفهانى المؤرخ، وسيف الدين قائد حرس السلطان، ثم فئات التجار (تجار الغـلال، وتجـار الرقيق). وقد حرص دياب على ألا يظهر صلاح الدين ظهوراً مباشراً، ولذا نحا إلـى التركيـز على أدوار هذه الشخصيات فى الفصل بين الحاكم وشعبه، والإفادة من انتصارات جيش صلاح الدين لتحقيق المكاسب الذاتية أو الطبقية، ومنع فقراء العرب من العودة إلى ديارهم المحـررة، واقتسام غنائم الحرب، ومساومة أسامة على حياته ثم القضاء عليه نهائياً .. هذا بخلاف الأدوار التى كانت تقوم بها كل شخصية على حدة؛ إذ يتبدى دور العماد فى الـدفاع عـن إيديولوجيـة الطبقة التى ينتمى إليها، ودور سيف الدين، رجل الأمن فى كبت الحرية الـسياسية واسـتخدام العنف لإسكات الخصوم. ولعل هذه الأدوار المتعددة والحيوية تجعلنا لا نستطيع موافقة عصام بهى فى قوله أننا: "لا نجد فى مسرحية محمود دياب "باب الفتوح" شخصية شريرة واحدة، ولكننا نجد مجموعة من قادة الجند والتجار والمؤرخين تحيط بصلاح الدين .. وتقـيم حولـه سـتارًا صفيقـاً يمنع اتصاله بالناس وبالفكر الجديد الذى يصحح مسيرة الحكم المنتصرة" (١٩).

إن أدوار هذه الشخصيات – فى "باب الفتوح" – تشير إلى أن دياباً قد جعلهـا شخـصيات شريرة، ترتد ملامح الشر فيها إلى الأطر الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى تحكم علاقات هذه الشخصيات – بوصفها نماذج لشرائح السلطة – بغيرها من الطبقات والشرائح، وهـذا مـا يكشف عن تأثير بريخت الذى كان يميل – كما لاحظنا فى فقرة سابقة – إلـى التركيـز علـى السلوك الاجتماعى لشخصياته، ولذا بدت ملامح هذه الشخصيات الشريرة نتاجاً للأطر المكانيـة والزمانية التى حدث فيها الصراع.

وإذا كانت المجموعة المعاصرة، التى تتكون من خمسة شبان وفتاتين، تشكل الكورس الذى يعلق على الأحداث، ويقاطع الأحداث أحياناً، ويصور ما بدخيلة الشخصيات الرئيسية فى لحظات احتداد الصراع – فإن أدوار هذه المجموعة تتغير "وتتراوح بين وظائف درامية مختلفـة، فهـم تارة شخوص فى مسرحية يمثلون منها الزمن الحاضر، وهم تارة أخرى صـوت أسـامة بـن يعقوب يقرأون كلماته بصوت عال، ويعلقون على مدار الأحـداث تـارة ثالثـة، ويـصبحون

---

(١٩) عصام بهى: الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٩٥.

شخصيات تلعب أدواراً فى الحدث التاريخي تارة رابعة، ثم هم فى آخر المسرحية صوت الناس البسطاء على مر العصور بشير التغيير، والمنادون بالدولة الفاضلة التى تحددها كلمات أسامة بن يعقوب فى باب الفتوح" (٢٠).

وتكشف هذه الوظائف المختلفة عن فاعلية الكورس فى المسرحية، ومعظم وظائف الكورس تؤكد عمق التأثير البريختى لأنها – هذه الوظائف – من أبرز الوظائف التى أسندها بريخت إلى الكورس فى مسرحه الملحمى. ولذا يرى على الراعي أن: "هذه هي المرة الأولى التي يجرى فيها فى الدراما العربية عملية تأصيل للكورس، فهو ليس إضافة للمسرحية، ولا هو مجرد معلق على أحداثها، بل هو مؤلف المسرحية وصانعها ومخرجها، والبشير بما تحمل من أحلام ورؤى" (٢١).

وعن على الراعى نقلت هذه المقولة وتواترت فى دراسات تالية لنقاد آخرين (٢٢).

(٥-٢)

لا يقتصر التأثير البريختى فى "باب الفتوح" على عناصر الزمان والمكان والحدث والشخصيات فقط، وإنما يمتد ليشمل عنصراً آخر من عناصر بنية الشكل فى مسرح بريخت الملحمى. فإذا كانت معظم أشكال المسرح الغربى تستخدم السرد فى نطاقات محددة وضيقة، فإن بريخت يرى أن السرد عنصر أساسى فى المسرح الملحمى (٢٣). ولعل رغبة بريخت فى نقض التشويق الذى يقوم به المسرح "التقليدى" أو "الأرسطى" كان عاملاً من عوامل اعتماده على السرد، وكذلك فإن تفضيله الاعتماد على حوادث تاريخية قد أدى به إلى جعل السرد وسيلة لتقديم بعض جوانب هـ الأحداث أو رسم أطرها المختلفة.

والسرد عنصر من عناصر الشكل الملحمى فى "باب الفتوح"، وثمة عاملان مؤثران فيه، وهما: وجود خلفية تاريخية فاعلة فى تشكيل الحدث المسرحى، ثم حضور المجموعة المعاصرة التى تختلف – بطبيعة الحال – عن شخصيات المسرحية الأخرى التى يُفترَضُ أن معظمها

---

(٢٠) على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٠، ص ص ١٤٩ ـ ١٥٠.
(٢١) المرجع السابق، ص ١٥٠.
(٢٢) انظر: نديم معلا محمد: مسرح محمود دياب، مجلة (الحياة المسرحية)، دمشق، فبراير ١٩٨٤، ص ١٣، وانظر: أحمد العشرى: باب الفتوح ... مشروع فى تحقيق العدل، (مجلة البيان)، العدد ٧٢، الكويت ١٩٨٨، ص ٤٦، وانظر أيضاً: سامح مهران: المسرح بين العرب وإسرائيل، الطبعة الأولى، دار سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢.
(٢٣) انظر: بارتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمى، مرجع سابق، ص ٥٩، ٨٨.

ذو مسحة تاريخية. وفى ضوء هذين العاملين، برز نمطان من السرد فى "باب الفتوح"، أولهما نمط بدا فيه التأثير البريختى المباشر، بينما ثانيهما بدا فيه التأثير البريختى غير المباشر. فأما أولهما فقد استخدمته المجموعة المعاصرة فى مختلف مراحل الحدث، وإن تنوعت الوظائف المختلفة التى أداها. ففى بداية المسرحية هَدِفَ السرد إلى تقديم بعض الجوانب التاريخية التى تُبْرِز ملامح زمن الفترة التاريخية التى يقع فيها الحدث، ولهذا أصبح السرد حينئذ استعادة لهذه الفترة وتصويراً لها فى آن. وبدا حرص المجموعة على تحديد الأبعاد الزمنية التاريخية المختلفة. ولأن السرد يتبادل أفراد المجموعة القيام به فى الفقرة الواحدة أو المقطع الواحد، فإن أجزاءه تتنوع فى الطول والقصر، وإن بدت غلبة الأجزاء الطويلة لأنها تُفَصّلُ ملامح فترة زمنية ماضية مستعادة من القرن الخامس الهجرى (انظر المسرحية ص ١٨، على سبيل المثال).

وإذا كانت المجموعة المعاصرة تستخدم السرد وسيلة لتشكيل ملامح البطل قبل أن يظهر، فتلجأ إلى تقديم فقرات قصيرة (انظر المسرحية ص ص ٢١ – ٢٣)، فإن السرد يضحى حينئذ وسيلة لتحطيم الإيهام المسرحى، فبريخت كان يستخدم "الرواة الذين يتحدثون مباشرة للجمهور" [٢٤] لتحقيق الغاية ذاتها.

ويبدو السرد الذى تقوم به المجموعة فى الفصل الثانى مختلفاً – فى طبيعته ووظيفته – عن السرد فى الفصل الأول؛ إذ فرضت الخلفية التاريخية الفاعلة فى تشكيل الحدث تتبع تطور مسار الصراع بين صلاح الدين والصليبيين. ولذا، فثمة أكثر من نموذج تقوم فيه المجموعة بسرد حركة جيش صلاح الدين بعد استيلائه على عكا. إن السرد حينئذ يهدف إلى أن يسد الفجوة الزمانية والمكانية من عكا إلى القدس، ولهذا فإنه يركز – أساساً – على ذكر مختلف المناطق التي استولى عليها جيش صلاح الدين فى طريقه من عكا إلى القدس، ويحفل بعدد هائل من أسماء هذه المناطق أو الأماكن. وينتهى السرد فى هذا المقطع بإبراز أن القدس هى مركز الصراع الآن، مما يكشف عن تقدم الصراع فى حيزه المكانى، ويهيئ المتلقى لانتقال الصراع إلى القدس من ناحية، ويعرض السرد– – من ناحية ثانية – عودة أبناء المناطق المُحَرَّرة إلى ديارهم. وإذا كان يمكن وصف هذا النمط السردي بأنه سرد تسجيلي محض، فمن المفيد أن نلحظ أن هذا المشهد لا يوجد فى طبعة بغداد التى نعتمد عليها فى هذه الدراسة، بينما يُثْبَتُ فى

---

(٢٤) بامبر جاسكوين: الدراما فى القرن العشرين، مرجع سابق، ص ١٤٨.

الطبعة القاهرية، ولا نعرف سبب حذفه أو إسقاطه من الطبعة الأول رغم أهميته فـــي عــرض تطور الصراع تاريخياً ومكانياً [٢٥].

أما فى الفصل الثالث، فإن المجموعة تشترك فى الحدث المسرحي، وتنضمُ إلى أسامة، ولذا لم تلجـأ إلى السرد إلا فى اللحظات الأخيرة من المسرحية، وذلك بعد مصرع أسامة بواسـطة التجار. ويبدأ السرد – حينئذ – بالمقاطعة؛ إذ يقاطع أحد أفراد المجموعة المعاصـرة أصـوات الشعراء الذين يمدحون صلاح الدين، ويهنئونه بانتصاراته، ليأخذ أفراد المجموعة فى تأكيـد أن هذه لم تكن النهاية الكاملة لصراع صلاح الدين وخلفائه ضد الصليبيين، والسرد حينئـذ وسـيلة بريختية للحيلولة بين المتلقى والاندماج فى الحدث الذى يجسد أمامه، ولذا يلجأ أفراد المجموعة إلى سرد بعض الوقائع التاريخية لتكون سبيلاً إلى تأكيد صدق أو صحة الرؤية التـى تقـدمها المجموعة – أو بالأحرى دياب – لنهاية الصراع:

"الشاب الخامس: لم تكن هذه هى نهاية القصة ..

المجموعة: (فى كآبة) .. نعرف هذا .. فالتاريخ ممتد ..

الشاب الخامس: لم يدم النصر لصلاح الدين طويلاً .. فقد عاد الفرنج بعد شهور وهم أكثر عددًا وعُدّة .. وأشدُّ قسوة..

المجموعة: ذبحوا آلاف المسلمين .. و استردوا عكا .. ويافا .. وحيفـا .. وعـسقلان .. قيسارية .. والدواروم وغيرها .. حتى سلمهم الملك الكامل الأيوبى مدينة القدس نفسها.

الفتاة (١): وفى الغرب .. سقطت الأندلس فى أيدى الفرنج، بلداً بعد بلـد، وذبـح ملايـين العرب، فلم يبق لنا هناك سوى ذكرى حزينة .. تشهد عليها بعض الأطـلال" (المـسرحية ص ١٥٧).

وأما النمط الثانى من السرد فى "باب الفتوح"، فإنه قد برز فى تقديم دياب حكاية أبى الفضل وأسرته، وقد أجَّلَ دياب ظهور أبى الفضل وأسرته حتى نهاية الثلث الأول من الفـصل الثـانى ليربط بين هذه الحكاية، والحدث الرئيسى، وليحقق أكثر من هدف، إذ يستخدم هذا الربط حيلـة لإدخال أسامة إلى القدس بعدما أصبح مطارداً من حرس السلطان، وليجمع – من ناحية ثانية – بين أسامة والشريحة أو الطبقة التى ينتمى إليها ويدافع عنها، ثم ليجعل هذه الحكاية تضفى على

(٢٥) انظـر: محمـود ديـاب: بـاب الفتـوح، طبعـة الهيئـة المـصرية العامـة للكتـاب، ١٩٧٤، ص ص٩٠ ـ ٩١.

الموضوع أو الحدث الرئيسي، والذي هو حلم، قيمة وواقعية [٢٦] من ناحية ثالثة. وقد برز السرد فى المشاهد التى أبرز فيها دياب تضحيات أفراد عائلة أبى الفضل، وإن اختلفت طبيعته ووظائفه من مشهد إلى آخر تبعاً لتطور الحدث؛ فقد تناثرت فقرات سردية قصيرة غلب عليها الجمل القصيرة عند ظهور هذه الأسرة للمرة الأولى، وتقوم هذه الفقرات بتقديم أفراد هذه الأسرة إلى المتلقى (انظر المسرحية ص ص ٧٨ – ٨٢). بينما برز السرد في المشهد التالى ليربط دياب بين هذه الأسرة وأسامة، ويعرض جوانب تطور الصراع بين صلاح الدين والصليبيين ولاسيما ما قام به صلاح الدين من إجراء الصلح معهم، ثم ليصور رفض أبى الفضل هذا الصلح؛ ذلك الرفض الذى أصبح تـكِئـة لسرد طويل يستغرق صفحة إلا قليلاً يعرض فيه أبو الفضل مذبحة الفرنج فى القدس عام ١٠٩٩م، حيث كان أبو الفضل طفلاً . وقد وظف دياب هذا السرد لإبراز الدوافع التى تجعل أبا الفضل يرفض الصلح ، ويصر على الانتقام من الصليبيين ، وبذا سعى الكاتب إلى أن يضفى على هذه الدوافع طابعًا موضوعيًا يفسر به سيطرة رغبة الانتقام على أبى الفضل (انظر المسرحية ص ص ٨٣ – ٩١ ولاسيما ص ٨٧).

وأما فى الفصل الثالث، فإن حكاية أبى الفضل تكتمل حين يأخذ فى سرد ذكرياته التى تكشف عن ارتباطه العميق بالبيت/المكان. كما يصبح السرد أيضاً وسيلة لتصوير ماضى أبى الفضل، وينحو السارد (أبو الفضل) إلى تقديم بعض جوانب المذبحة التى قام بها الصليبيون فى القدس، مما يُبْرِزُ شدة الفظائع التى ارتكبوها، وبذا تبرز الشخصية – بطريقة غير مباشرة – قوة ودوافع الانتقام لديها (انظر المسرحية ص ص ١١٩ – ١٢٠). ويبدو أن السرد يعمق مأساة أبى الفضل فى ذهن المتلقى حين يدرك – ذلك المتلقى – فى النهاية أن رجلاً له هذا الارتباط العميق بالمكان، وأنه وأفراد أسرته قد قدموا كل التضحيات من أجل أن يتحقق الانتصار، لكنه – وإياهم – لم يحصلوا على أدنى حقوقهم الإنسانية.

وإذا كانت أسرة أبى الفضل قد دخلت فى صراع مع سارة اليهودية والتجار من أجل استرداد بيتها، فإن هذا الصراع يعد تتمة لحكاية هذه الأسرة.

وإذا كان دياب قد جعل حكاية أبى الفضل مرتبطة بالحدث الرئيسى، فإن السرد المستخدم فيها يبدو فيه التأثير البريختى غير المباشر، لأن شكل المسرح الملحمى يتقبل عنصر الحكاية مادام – هذا العنصر – مرتبطاً – من الناحية الفكرية – بالقضية التى يعرضها النص، ومدمجاً – بطرائق فنية مختلفة – بالحدث الرئيسى فى المسرحية.

---

(٢٦) انظر: محمود أمين العالم: الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٨٤.

لا يتوقف تأثير مسرحيات بريخت فى مسرحية "باب الفتوح" على جوانب الزمان، وبنيـة المكان وتعدد مستوياته، وبنية الحدث وتقنيات الربط بين مستوياته، وكيفية رسم الشخـصيات – بل يمتد إلى لغة المسرحية أيضاً. إذ يكشف تحليل لغة "باب الفتوح" عن بروز ثلاثة مـستويات متنوعة فيها؛ مستوى اللغة المباشرة، ومستوى اللغة المكثفة، ثم مستوى لغة الشعر، ويؤدى كل منها وظائف متعددة داخل سياقات المسرحية.

فأما المستوى الأول فهو مستوى اللغة المباشرة التى يتوسـل بهـا ديـاب لتقـديم أفكـار الشخصيات الرئيسية، ولاسيما أفكار أسامة التى أثبتها فى كتابه "باب الفتوح" وتقوم لغـة هـذا المستوى على استخدام الكلمات بدلالاتها المباشرة، وبناء الجملة بناءً منطقيًا، بمعنـى خلوهـا، غالبًا، من ظواهر الحذف، وبروز نمط الجملة الاسمية التى تفيد الثبات، وتكرار بعض وسـائل التوكيد اللغوية (إن + اسمها وخبرها أو تقديم بعض عناصر الجملة) بغيـة إبـراز الفكـرة أو الأفكار التى تنقلها الجملة أو الجمل المختلفة. وتتكرر نماذج هذا المستوى اللغوى فى مواضـع شتى من المسرحية [٢٧] كما فى هذه الفقرة التى تقرأ فيها المجموعة المعاصرة بعض أفكار كتاب "باب الفتوح".

الشاب الأول: من حق الأمة أن تختار حاكمها بحرية ..

المجموعة: أن تـُعْطى البيعة للأحكم، والأعدل، والأكثر إيماناً بقضايا الناس.

العماد: (يتخطى سطوراً فى عصبية ثم يتوقف)

الشاب الثانى: الحاكم خادم لأمته لا مالكها .. (العماد يتخطى سطوراً أخرى).

الشاب الثالث: الحكم فى أمتنا شورى .. (العماد يتخطى سطوراً أخرى).

الشاب الخامس: للأمة مجلس حكماء، يرعى بيت المال، ويراقب أفعـال الحـاكم و رجالـه .. يُقـَوِّمُ .. ويهذِّب .. ويقيمُ الحدَّ ..

العماد: إن كرسى الحكم ليصبح عاراً على الإنسان أن يجلس عليه فى نظام ابن يعقوب ..

المجموعة: من يبغى أن يحكم أمتنا كى يستعبدها .. فليبحث عن كرسى آخر فى أرض أخـرى .. (المسرحية ص ٤٦).

---

(٢٧) انظر: مسرحية "باب الفتوح"، صفحات ٤٢، ٤٣، ٤٥، ٤٦، ٦٩.

ولعل تواتر هذا المستوى اللغوى يمكن أن يُعد واحداً من التأثيرات البريختية. بمعنى أنه إذا كان كاتب المسرح الملحمى يهدف إلى عرض قضية يشرك فيها المتلقى،فإنه يلجأ لهذا إلى تقديم أفكاره تقديماً مباشراً فى بعض لحظات الحدث فما دامت (المسرحية تحمل قضية فلابد أن يشيع فيها قدر من الفكر يفرض طبيعته على مواقفها وحوارها) (٢٨).

وأما المستوى اللغوى الثانى فهو مستوى اللغة المكثفة، وترتكن هذه الكثافة على استخدام دياب رموزاً شعرية تتكرر فى مختلف صفحات المسرحية، فقد راح دياب (يستعير من عالم الغابة بعض مفرداته، ومن عالم الفضاء بطيوره ومكوناته الفلكية، ويوظفها فى إعطاء جرعة أكثر كثافة عند تصوير سلوك الشخصيات بخاصة. وقد اختار رموزاً ومفردات محددة. مثل: ملك الغابة، الذئاب، السوس، النسور، الفئران، الجرو، الدود، الأسد، الكلب، البعوض، الضفدعة، الثعالب، الدجاج، الحية، على الترتيب، وكلها دخلت فى علاقة تشبيه أو استعارة واضحة الأركان، محاولة أن تجمع بين السياق الدرامى والدلالة التراثية لهذه المخلوقات) (٢٩).وقد وزع دياب هذه المفردات "التصويرية" على شخصياته بحيث كرر وصفه لشخصية أو شخصيات بصورة أو صورتين أو أكثر. فمن ذلك وصفه صلاح الدين بالنسر، مرة، وبالأسد مرة أخرى.

العماد: .. إن الأسد الرابض هناك فوق التل لا يهتم بالأحلام .. (٣٠).

ولهذا صور جنود صلاح الدين نسوراً مثله فى حربهم (٣١). بينما صور الأعداء ذئاباً وثعالب (٣٢). على حين أنه كرر تصويره للتجار بأنهم السوس والفئران (٣٣). ويرد ذلك الوصف أو تلك الصورة على لسان بعض أفراد المجموعة المعاصرة حيناً، أو على لسان "أبو الفضل" حيناً آخر.

الشاب الرابع: .. أراكم قد ملأتم المدينة بتجار العبيد، وتجار الكلام، وتجار الغلال، والحواة، والأفاقين، وكل ألوان السوس. (المسرحية ص ١٠١).

---

(٢٨) د. عبد القادر القط: محمود دياب .. الكاتب المسرحى، ص ١٢.
(٢٩) مدحت الجيار: باب الفتوح .. القناع، الحلم، اللغة، مجلة (فصول)، المجلد الرابع، العدد الثانى، مارس ١٩٨٤، ص ٢٥٢.
(٣٠) المسرحية ص ٤٠، وانظر أيضاً ص ٦٤ حيث يوصف صلاح الدين بأنه نسر.
(٣١) انظر المسرحية ص ٢٨.
(٣٢) انظر المسرحية صفحات: ١٨، ١٠٧، ١٢٤.
(٣٣) انظر المسرحية صفحات: ٢٠، ١٠١، ١٢٤، ١٢٦.

وتبدو هذه الرموز بانقسامها (إلى محورين: محور الكرامة ثم محور النذالة، مواكبة للصراع الدرامى بين المسلمين والفرنجة، ولذلك كانت مفردات الغابة أنسب الصور والرموز لطبيعة الصراع العسكرى الفتاك طوال المسرحية) [٣٤].

وبقدر ما تُشَخِّصُ لغة المستوى الثانى أطراف الصراع فإنها تجعل من كل مجموعة من الصور التى تصف طرفًا من أطراف الصراع، مكونة لصورة ممتدة عبر صفحات المسرحية، تتضام عناصرها لتشكل صورة متعددة الأبعاد لذلك الطرف، وهذا يؤدى إلى التخفيف من مباشرة اللغة فى مستواها الأول، ويخفف من المنحى التعليمى المباشر الذى تتوجه إليه لغة المستوى الأول.

وأما المستوى اللغوى الثالث فهو لغة الشعر: فإذا كانت لغة هذا المستوى تتشابه مع لغة المستوى الثانى فى الجنوح إلى التكثيف مما أدى إلى بروز الحس الشعرى أو التصويرى، فإن لغة المستوى الثالث تضيف إلى هذه الخصيصة، خاصة أخرى، هى وضوح نمط من الإيقاع الذى يرتفع بالعبارات فوق مستوى النثر، وإذا كان بعض نقاد المسرحية قد أشاروا إلى أن المسرحية تجمع بين الحوار الواقعى المباشر أو لغة الواقع الأصيل وبين لغة الشعر أو شعر الحلم المهموس [٣٥] فإن مدحت الجيار يؤكد أن الفقرات النثرية لتى تبرز فيها لغة الشعر يمكن إعادة توزيعها بشكل الشعر، ومن هذه الفقرات ما يرد على لسان المجموعة المعاصرة: مرة فى الفصل الأول، ومرة أخرى فى الفصل الأخير:

المجموعة: لو أنا أعتَقْنا الناس جميعًا ومنحنا كلاً منهم شبرًا فى الأرض. وأزلنا أسبابَ الخوف.

لحجبنا الشمس ..

بجنود يسعون إلى الموت ..

ليذودوا عن أشياء امتلكوها

واكتشفوا كل معانيها:

الحرية،

شبر الأرض

---

(٣٤) مدحت الجيار: باب الفتوح .. القناع، الحلم، اللغة، مرجع سابق، ص ٢٥٣.

(٣٥) انظر: رجاء النقاش: باب الفتوح، مجلة (المصور)، ٢٦ نوفمبر ١٩٧٦، وانظر أيضا: د. على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، ص ١٥٠.

وماء النبع

وقبر الجد،

وأمل الغد. [٣٦]

إن تكثيف هذه العبارات وبروز الإيقاع الشعرى فيها يرجع إلى رغبة دياب فى أن تضحى هذه العبارات حكماً وأمثالاً تشيع على ألسنة الناس فيحفظونها لتؤدى وظيفتها فى تغيير وعـى المتلقى وتبثُ أفكار الكاتب [٣٧].

وتكشف هذه الظاهرة عن تأثر دياب ببريخت الذى كان يحرص رغم توجه نصه إلى عقل المتلقى على إثارة شعوره بمقطوعات شعرية تتخلل مسرحياته إذ يتحول النثر إلى شعر [٣٨].

وإذا كان التضمين الملمح الثانى البارز فى لغة هذه المسرحية، فإن أنماطه ومن ثم وظائفه تتنوع فى هذه المسرحية. والنمط الأول منها هو تضمين أمثال شعبية عامية فى حوار المسرحية الفصيح. وإذا كان دياب قد اعتاد تضمين الأمثال الشعبية فى مواضع مختلفة من الحـوار فـى مسرحياته ذات اللغة العامية، فإنه فى "باب الفتوح" قد قدم مجموعة من هذه الأمثال متتابعة فى موضع واحد[٣٩] حيث وردت على لسان المجموعة المعاصرة بغية تحقيق هدف تعليمى يتمثـل فى إعطاء المتلقى نماذج واضحة لأمثال تقدم أفكاراً سائدة فى المجتمع، يرى دياب أنها تعبر عن قيم أو مُثـُـل "سلبية".

ويؤدى هذا النمط من التضمين إلى تحقيق وظيفة من وظائف شكل المسرح الملحمى تتمثل فى نقض القيم "السلبية" السائدة فى مجتمع ما والتى تؤدى – لسلبيتها – إلى تثبيت أنماط مـن القيم الاجتماعية التى تزيف أوضاعاً اجتماعية تعوق التقدم أو النهوض.

وأما النمط الثانى من أنماط التضمين فهو تضمين فقرات نثرية تمثل اللغة الأدبية الـشائعة فى النثر العربى الرسمى القديم منذ القرن الثالث الهجرى وما يليه. وإن لم تكن هـذه الفقـرات مأخوذة من كتاب العماد الأصفهانى "الفتح القُسي في الفتح القدسي" فإنها لا تختلف عن أسـلوب

---

(٣٦) مسرحية باب الفتوح ص ١٥٨، وانظر أيضاً: حديث المجموعة فى الصفحة ذاتها، وفى ص ١٠٢ (نحن من العامة..).

(٣٧) انظر: مدحت الجيار: باب الفتوح .. القناع، الحلم، اللغة، ص ص ٢٥١ _ ٢٥٢.

(٣٨) انظر: د. سامى منير حسن عامر: المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، فـرع الإسـكندرية، ١٩٧٨، الجـزء الأول، ص ٣٨، ويجـدر أن نلحـظ أنـه يـرى أن وظيفـة هـذه المقطوعات الشعرية إثارة عطف المتلقى على الشخصيات بوصفها شخصيات بائسة الطوية، ويمثل لذلك ببعض نمـاذج من حوار سيمون مسرحية دائرة الطباشير (ص ص ٦٤ _ ٦٥ من نص المسرحية). بينما تختلف وظيفة المقطوعات الشعرية عند دياب عن هذه الوظيفة.

(٣٩) انظر المسرحية ص ٦٢، وثمة نموذج واحد يرد فى ص ١١.

العماد نفسه. وترد هذه الفقرات فى اللحظات التى يقوم فيها العماد بتدوين أو وصف وقائع حروب صلاح الدين[٤٠]، ومنها هذا النموذج.

زياد: (يقرأ ما سبق أن أملاه عليه العماد) جاء يوم الجمعة، رابع عشر من شهر ربيع الآخر والفرنج سائرون إلى طبرية .. بقضّهم وقضيضهم .. وكأنهم على اليفاع من حضيضهم .. وقد ماجت خضارمهم .. وهاجت ضراغمهم..

العماد: (يتابع الإملاء) وقد وقدت الهاجرة ..

زياد: (يقرأ ما كتب) وقد وقدت الهاجرة ..

العماد: نعم وقد وقدت الهاجرة .. (يملى) فألهبت الفئة الكافرة .. (يتوقف)

....

زياد: (يقرأ ثانية) وقد وقدت الهاجرة ..

العماد: (يملى) وحجز الليل بين الفريقين (يتوقف العبارة لا تعجبه ولكنه يصرُ عليها) والله لأتركن هذه العبارة غير مسجوعة.. اكتب يا غلام (يُملى) وبات الإسلام للكفر مقابلاً ..

زياد: (يكتب) .. مقابلاً ..

العماد: والهدى للضلال مراقباً ..

زياد: (يكتب) .. مراقباً ..

العماد: (يبحث عن عبارة يضيفها) .. و .. و ..

زياد: (فى معاونة للشيخ) والإيمان للشرك محارباً ..

العماد: محارباً .. لا بأس .. اكتبها .. فهى إن لم تنفع .. فلن تضر .. (المسرحية ص ص ٢٥ – ٢٦).

إن هذه اللغة المضمنة (تنقل – على مستوى الشكل – الافتعال والتردى فى تكرارية راكدة. تـُؤَدًى من خلال وسيط هو زياد، فتخلق مسافة مادية ونفسية نقيضة للتدفق التلقائى والتعبير الحى، كما تنقل – على مستوى المضمون – تحول التاريخ إلى مقولات لغوية فارغة من الدلالة. تحجب الفعل الحقيقى الهائل الذى يحدث خارج المسرح، والذى نشهد آثاره فى الخلفية من خلال حركة الأسرى والجنود. إنه الفعل الذى يتم بشأنه الكلام. ولكنه كلام لا يلتقى بالفعل. بل على العكس يقيم حاجزاً دون توصيل الحقيقة بشتى مستوياتها. حقيقة المعركة والحقيقة التى يحملها

---

(٤٠) انظر المسرحية صفحات: ٢٥، ٢٦، ٥٧، ٥٨.

أسامه فى كتابه، ومن ثم يجسد فنيًا طبيعة العلاقة بين أسامة والمجموعة المعاصرة فى جهــة، وبين العماد ورجال السلطان فى الجهة المقابلة) (٤١).

وإذا ما قارنا لغة العماد هذه بلغة أسامة لاحظنا التضاد بين هاتين اللغتين فقد (حاول محمود دياب – عن طريق اللغة – أن يعرض التقابل بين الفكرين والأسلوبين فى معالجة الواقع: فكمــا يحافظ العماد المؤرخ على الأوضاع القائمة فى عصره. ليحــتفظ بمنــصبه ويحــتفظ البــاقون بمواقعهم لدى صلاح الدين الأيوبى، نجده يحافظ على لغة الإنشاء بما تتميز به من تكلف السجع، والجناس، والتقابل، والتضاد) (٤٢).

وأما النمط الثالث من أنماط التضمين، فهو رفد الحوار النثرى بأبيات شعرية مختلفة أثبتها دياب بعد مصرع أسامة، وفى لحظة احتفال الشعراء بانتصار صلاح الــدين (٤٣) وقــد وردت الأبيات على لسان العماد وبعض الشعراء، وقد وظف دياب هذه الأبيات الشعرية لتقــدم رؤيــة شعراء التراث ومفكريه لصلاح الدين البطل التاريخى.

ويكشف تأمل السياق الزمنى الذى استخدم فيه ذلك النمط من التضمين عن فاعليته فى دفع المتلقى إلى تأمل "الزيف" الذى أحاط بصلاح الدين وباعد بينه وبين شعبه، من ناحيــة، وإلــى التفكير فى العوامل الاجتماعية التى ساقت أسامة/البطل إلى مصيره، من ناحية أخرى. وبهــذا يستخلص المتلقى "درساً" من نهاية المسرحية، يكشف له عن الحاجة العميقة إلى "زلزلة" الواقع، وهذا ما يعد انعكاساً لطبيعة شكل المسرح الملحمى.

(٣)

إن شكل المسرح الملحمى فى "باب الفتوح" ليس هو الشكل الوحيد فى المسرحية، فثمة شكل آخر يتجلى فى النص، وهو الشكل التراجيدى، ويتجاور هذان الشكلان فى النص. وقد أشار غير ناقد إشارات جزئية "قاصرة"، أو قدموا أحكاماً تفتقر إلى التفسير والتحليل، تفيد أن هذه المسرحية تجمع بين "تقديم الحدث البسيط، والمسار الملحمى التعليمى البريختى" (٤٤). بينما كرر ناقد آخر الرأى ذاته بعد سنوات ثلاث (٤٥). بينما نجد ناقداً ثالثاً يكرر – بعد عشر سنوات – هذا الــرأى،

---

(٤١) اعتدال عثمان: الواقع والتاريخ، قراءة فى "باب الفتوح"، مجلة (فصول)، عدد ، ١٩٨٢، ص ص ٢٣٨ ـ ٢٣٩.

(٤٢) مدحت الجبار: باب الفتوح .. القناع، الحلم، اللغة، مرجع سابق، ص ٢٥١.

(٤٣) انظر المسرحية ص ص ١٥٦ ـ ١٥٧.

(٤٤) محمود أمين العالم: الوجه والقناع، مرجع سابق، ص ص ٢٨٣ ـ ٢٨٤. وهو أول مَنْ قال بهذا الرأى لأنه كتب مقالته حين كانت المسرحية لا تزال مخطوطة لم تطبع، ولم تعرض بعد.

(٤٥) انظر: جلال العشرى: باب الفتوح هو الطريق إلى باب النصر، مجلة الإذاعة والتليفزيون، عدد ٢٧ نوفمبر ١٩٧٦، ص ٣١.

حيث يذكر أن أهمية هذه المسرحية ترجع إلى أن المؤلف "يجمع فيها بين التكنيك الملحمي والدرامي في نفس الوقت" (٤٦)، ويصرح الناقد نفسه مرة أخرى قائلاً: "لقد أخذت باب الفتوح إطاراً جديداً يجمع بين العمل الدرامي والملحمي في آن واحد" (٤٧).

وفيما عدا هؤلاء النقاد الذين قدموا أحكاماً تفتقر إلى التفسير والتحليل، فإن ثمة دارساً آخر قد درس بعض التأثيرات البريختية في "باب الفتوح" ثم انتهى إلى نتيجة يقررها مباشرة حين يقول: "إنه تم توظيف بريخت ضمن إطار أرسطي، فالتراجيديا بمثابة الشكل الذي ينتظم خلاله العمل المسرحي كله" (٤٨). ورغم أن سامح مهران، صاحب هذا الرأي الأخير، قد أثبت تجلي هذه الصيغة في نصوص أخرى، لكتاب آخرين، ثم ربط بنيتها والبنية الاجتماعية للمجتمع المصري في النصف الثاني من الستينيات (٤٩) – رغم هذا، فإن هذه الدراسة ترى أن الشكل البريختي هو الشكل الأساسي والرئيسي في "باب الفتوح"، وأن ثمة شكلاً تراجيدياً يجاور هذا الشكل البريختي في النص. وقد استمد دياب معظم عناصر الشكل التراجيدي من التراجيديات الحديثة. وتتجلى ملامح هذا الشكل – أكثر ما تتجلى – في بناء الحدث وتشكيل شخصية البطل (أسامة)؛ فالحدث التراجيدي في "باب الفتوح" ينبع من ذلك الصراع الذي يدور بين أسامة (الذي تتوحد معه المجموعة المعاصرة بداية من اللحظات الأخيرة من الفصل الثاني) وهؤلاء المحيطين بصلاح الدين، كما ينبع من ذلك الصراع الداخلي الذي يدور في نفس أسامة في بعض لحظات النص.

إن الكاتب، في رسمه شخصية أسامة، قد جمع بين مجموعتين من الصفات أو الملامح، فثمة ملامح تقدم أسامة بوصفه البطل التاريخي المتخيل، وقد استمد دياب هذه الملامح من صورة بطل أو أبطال السيرة الشعبية، فجعل المجموعة المعاصرة تصف أسامة بأنه شاب عربي، فارس، شجاع، ذكي، أمين، عنيد في الحق، له قلب شاعر وحسه، وسيم، ثم أنه طويل القامة، عريض المنكبين .. وقد جعلت هذه الملامح صورة أسامة قريبة من صورة "البطل الشعبي الذي تقوم شخصيته على ضآلة مشكلته الذاتية بجانب مشكلات الآخرين التي يتصدى لحلها" (٥٠). وثمة ملامح أخرى لعلها "أصدق" في الدلالة على "طبيعة" شخصية البطل (أسامة)، لأنها مُستَمدَّةٌ من فكره وسلوكه. وهذه الملامح تجعل من أسامة نموذجاً لبطل تراجيدي يشبه

---

(٤٦) أحمد سخسوخ: قضايا المسرح المصري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٥٦.

(٤٧) المرجع السابق، ص ١٦٤.

(٤٨) سامح مهران: المسرح بين العرب وإسرائيل، مرجع سابق، ص ٤٢.

(٤٩) انظر المرجع السابق، ص ص ٦٥ – ٧٨، حيث حلل المؤلف نصوص: باب الفتوح، وبلدي يا بلدي لرشاد رشدي، وأنت اللي قتلت الوحش لعلي سالم.

(٥٠) شكري عياد: البطل في الأساطير والأدب، الطبعة الثانية، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٥٧.

بعض نماذج البطل التراجيدى في المسرح الأوروبي الحديث؛ فإذا كان دياب قد وصفه – على لسان المجموعة – بأنه واحد من عامة الناس، فإنه بهذا يقدم بطلاً – يشبه من هذه الزاوية – ما يشيع فى كثير من التراجيديات الحديثة التى جعلت "البطل من الشعب وأفراده العاديين" [٥١]، أو ما ينحو إليه كتاب التراجيديات الحديثة من جعل أناس عاديين "يقومون بدور الأبطال" [٥٢].

وحين تشكل المجموعة المعاصرة ملامح أسامة، فإن دياباً يقدم على لسان بعض أفرادها ما يشير إلى أن أسامة قد لا يحقق هدفه، وهو الوصول إلى صلاح الدين أو الالتقاء به، إذ يقول الشاب الرابع:

"الشاب الرابع: ولكنى أكاد أشكُ فى أنهما سيلتقيان .."

ورغم أن أحد أفراد المجموعة يرد قائلاً:

"الشاب الأول: هذا ظن سابق لأوانه .. فقد تكشف حفرياتنا عن شيء آخر" (المسرحية ص ٢١).

ورغم هذا فإن عبارة الشاب الرابع توشك أن تكون نبوءة ضمنية أولية بمصير مسعى البطل، وهى تشبه ما يحدث فى كثير من المآسي حيث "يُكوّنُ المصيرُ المقدرُ جوّها منذ البداية" [٥٣]؛ ففى كثير من التراجيديات التى يظهر فى مشاهدها الافتتاحية أنها تنطوي على إمكان معقول للسير نحو نهاية سعيدة، فإن كُتّابها يعملون – فيما يرى ليتسن – على الإيحاء أو التأكيد بوسائل شتى أنها لن تكون كذلك أو أن "الأمور لن تجرى على ما يرام" [٥٤]. وبذا فإن عبارة الشاب الرابع تعد نبوءة أولية بمصير مسعى أسامة، ذلك المسعى الذى يحرك الحدث.

إن تدعيم صورة البطل (أسامة) بوصفه نموذجاً للبطل التراجيدي يتجلى في جانب آخر، وهو حرصه على إبراز إصرار أسامة القوى والدائم على أن يقابل صلاح الدين، رغم إدراكه استحالة إتمام هذا اللقاء نتيجة سيطرة الحاشية التى تحول بين صلاح الدين وشعبه – ولا يفتر هذا الإصرار؛ إن فى بداية حيث يقرر أسامة فى لقائه الأول بالعماد الأصفهاني حرصه على هذا الهدف (انظر المسرحية ص ٣٨)، وإن بعد تطور الصراع وتقدمه؛ حيث ظل أسامة قوى الإصرار على تحقيقه، وإن كان لا يصبح هدفه وحده، وإنما هدفه هو ورفاقه أيضًا.

---

(٥١) فوزى فهمى: المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٨١.

(٥٢) كليفرد ليج: المأساة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ضمن الجزء الأول من موسوعة المصطلح النقدى، منشورا وزارة الإعلام العراقية، ١٩٨٢، ص ٧٥.

(٥٣) المرجع السابق، ص ٧٩.

(٥٤) نفسه، ص ٧٩، وانظر أيضاً: ص ص ٧٩ ـ ٨٠ حيث يحلل ليج وسائل الإيحاء بنهاية المأساة.

"أسامة: إذا نحن لم نتحرك اليوم .. فلن نتحرك أبداً، سأخترق الصفوف إليــه الآن .. فقــد يتيح لى هياج الجند أن أمرق من بينهم. أما أنتم، فانتشروا فى المدينة .. حتى لا يُقــْضَى علينا جميعا بضربة واحدة. إذا لم أعد إليكم، فلا تكفــُّوا عن المحاولة .. فلابد وأن يوفق واحد منا فى النهاية .." (المسرحية ص ١٢٩).

ومثل هذا الإصرار الواضح على تحقيق الهدف والوصول إليه، أيًّا ما كانت النتائج، يشكل فى بناء شخصية البطل التراجيدى "الهارمارتيا" بوصفها صفة خلقية "تنشأ من الذات، ولكنها لا تلبث أن تستقوى على الذات وتجذبها فى اتجاهها" (٥٥). ولعل تمكن هذه الهارمارتيــا مــن ذات أسامة هو الذى يفسر لنا بناء الحدث التراجيدى على محورين من الصراع؛ فثمة صراع خارجى بين أسامة ورفاقه (الأهالى ثم المجموعة المعاصرة ثم أسرة أبى الفضل) ورموز نظام صــلاح الدين، ذلك الصراع الذى تأزم أكثر من مرة. ورغم بروز السلوك الاجتماعى فى الشخــصيات، فإن شخصية أسامة ظلت شخصية ذات ملامح متعددة، مُعمقة، لا تتحقق حتى فى الشخــصيات الرئيسية الأخرى، كالعماد الأصفهانى وسيف الدين وأبى الفضل.

وثمة صراع آخر داخلى، لعله كان يدور فى نفس أسامة وحده، وقد أخذ دياب يركز – إلى حدٍّ ما – على تصويره أو إبراز ملامحه بعد ما فشل الأهالى فى دخول عكا. وبعبارة أخــرى، فإن تطور حركة الصراع الخارجى قد جعل دياب يركز – ولو قليلاً وفى بعض المشاهد – على ذلك الصراع الداخلى. وقد بنى دياب هذا الصراع الداخلى على كيفيتين اثنتــين؛ كيفيــة أولــى تنهض على إبراز التناقض بين مجموعات العرب الذين أخذوا يتجهون إلى المدن التى حررهــا جيش صلاح الدين، وبين حيرة أسامة الذى لا يعرف إلى أين يتجه:

"أسامة: (ينهض واقفاً فجأة فينادى بأعلى صوته) يا قوم إلى اين تتجهون؟

أصوات بعيدة: إلى يافا .. وأنت ..

(أسامة يطرق فى كآبة)

أسامة: أنا ..؟ لا أدرى؟

الأصوات: هل تأتى معنا؟

أسامة: شكراً لكم .. فأنا باقٍ هنا حتى الصباح ..

---

(٥٥) شكرى عياد: البطل فى الأساطير والأدب، مرجع سابق،ص ٢٥.

المجموعـــــة: فلعلـــــي أعـــــرف فـــــي النـــــور .. أي طريـــــق أختـــــار .."
(المسرحية ص ٧٤).

وإذا كان دياب قد جعل المجموعة تتحد – أحياناً – بأسامة فى هذه الكيفيـــة حـــين تنطـــق ببعض ما يعتمل داخله، فإنه قد اكتفى فى الكيفية الثانية بجعل المجموعة طرفاً أو مجرد طرف يستمع إلى ما فى دخيلة أسامة من تناقضات عنيفة؛ بين الاستمرار فى السعي إلى تحقيق الهدف أو الاستسلام لجنود إشبيلية والعودة إلى الأندلس ثانية، وقد كانت هذه التناقضات العنيفة تبرز فى اللحظات التى تشتد فيها حيرة أسامة ...

"أسامة: هل أسلم نفسى لجنود إشبيلية، وانتهى، أعود إلى إشبيلية لأرتمى على صدر أمى .. حيث لا سخونة ولا برودة .. وإنما دفء فحسب .. أتجرع القيء فى منصب بالديوان .. وأنجب أولاداً للموت .. وأتجاهل النهاية التى أعرفها .. والتى توشك أن تنقضى .. أنـــساها .. حتـــى تحتوينى لحظتها فأمضى مع الماضين، وأنتهى ..

المجموعة: وتنتهى الأنشودة العربية الساحرة .. الأندلس ..

أسامة: (صارخاً) وهل أن المخلّصُ الوحيد .. ألنا المهدىُ المنتظر؟" (المسرحية ص ٧٦).

وإذا كان دياب يستخدم – أحياناً – السرد وسيلة للكشف عن حيـــرة أســـامة بـــين الثـــورة والاستسلام (انظر المسرحية ص ٧٥)، فإن قوة الهارمارتيا – بالمعنى الذى حددناه سابقاً – هى التى تجعل "الصراع الداخلى الذى يدور فى نفس البطل، لا يقل شأناً عن الصراع الخارجي الذى يدور بينه وبين القوى المعادية له" (٥٦) فيما يرى برادلى. ولهذا، فإن دياباً قد سعى إلـــى إبـــراز الصراع الداخلى فى نفس أسامة؛ ذلك الصراع الذى تبدى فى حيرة أسامة (انظر المسرحية ص ص ٨٢ – ٨٣)، وإن كان هذا النمط أكثر بروزاً فى الفصل الثانى، بينما نحـــا ديـــاب طـــوال الفصل الثالث إلى الاهتمام بالصراع الخارجي الذى يدور حول محورين: أحدهما يبرز التناقض بين أسامة ورفاقه حول الفعل والحرية الفردية، وينتهى بتأكيد أسامة إصـــراره علـــى محاولـــة الوصول إلى صلاح الدين (انظر المسرحية ص ص ١١٢ – ١١٧، ص ١٢٩). بينما يعد ثانى هذين المحورين استمراراً للصراع الأساسى؛ أى صراع أسامة ورفاقه للوصول إلى الـــسلطان صلاح الدين. وإذا كان رفاق أسامة يتوالى سقوطهم الواحد تلو الآخر، فإن أسامة نفسه يسقط فى المشهد الأخير حين يحيط السادة به مُشَكّـــلين دائرة ويأخذون فى تضييق الخناق حوله خطـــوة فخطوة:

"أصوات بين السادة: بعنا نفسك ..

---

(٥٦) المرجع السابق، ص ص ٢٥ - ٢٦.

أسامة: لا

أصوات بين السادة: بعنا كتابك.

أسامة: لا

تاجر العبيد: فسنــأخذ منك نفسك بغير عوض ..

"وتنفجر مجموعة من السادة فى قهقهة عالية .. تتحول الدائرة إلى كتلة يختفى فيها أسامة .. ثم تعلو ضحكاتهم جميعاً صرخة تطلقها الفتاة (٢) .. يظلم المسرح معها على الفور .. ويرتفــع فى نفس اللحظة هياج حماسى فى المقدمة: نسمع خلاله وبعده مع هبوط الضوء علــى المقدمــة أصوات الشعراء تتفــنن فى إلقاء الأبيات التالية من الشعر .. فيتكون منها مزيج من الكلمات لا يفهم ..." (المسرحية ص ص ١٥٥ – ١٥٦).

وتمثل هذه النقطة نهاية الحدث التراجيدى. وإذا كان يمكن تحديد الوضعية الأساسية التــى يبدأ منها هذا الحدث بأنها محاولة أسامة الوصول إلى صلاح الدين، فإن نهايته تتمثل فى إخفاق أسامة فى الوصول إليه (٥٧)؛ أى أن هذا الإخفاق هو الذى يولد الإحساس التراجيدى؛ إذ:

"لا يشترط أن تكون الفجيعة فى الدراما الحديثة بموت البطل الذى يعانى، لكى يحدث الأثر التراجيدى، ولكن يكفى أن تصور الدراما الحديثة إخفاق هذا الإنسان أمام هذه القوى. إن إخفاقه يحقق الإحساس التراجيدى وليس موته" (٥٨).

وإن كان دياب قد أراد أن يضاعف هذا الإحساس التراجيدى؛ حين صور ما يوحى بمــوت أسامة متزامناً مع انطلاق أصوات الشعراء المعبرة عن انتصار صلاح الدين.

ولعلنا نستطيع الخلوص إلى أن الشكل التراجيدى تحقق فى نص "باب الفتوح"، وأن معطياته أو مفرداته البنائية تتجلى فى بناء حدث تراجيدى وفى بناء شخصية البطل. وإذا كــان الــشكل التراجيدى يجاور الشكل الملحمى فى المسرحية، فإن بعض الملامح الظاهرية فى النص تكشف عن هذا التجاور أو تؤكده (٥٩).

---

(٥٧) يقول سامح مهران وهو بصدد تحليل طبيعة المأساة فى باب الفتوح إن "الوضعية الأساسية التى يبدأ بها فعل الدراما فى باب الفتوح هو الانتصار الذى حققه صلاح الدين فى حطين واسترداده لمدينة القدس" .. المسرح بين العرب وإسرائيل، مرجع سابق، ص ٦٧. وهذه الوضعية – فيما نرى – ليست وضعية الحدث التراجيدى، لأن الحدث التراجيدى فى المسرحية يتمثل وضعيته فى مصير الفرد أو البطل (أسامة) بينما انتصار صلاح الدين فى بدايته وتطوره، وحقيقته ونهايته، يمثل مادة الحدث الملحمى.

(٥٨) فوزى فهمى: المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة، مرجع سابق، ص ص ٨٧-٨٨.

(٥٩) يجدر أن نلحظ أنه بينما يقسم بريخت نصوص مسرحياته الممثلة لمسرحه الملحمى إلى مشاهد ولوحات متنوعة كما فى "دائرة الطباشير القوقازية" و"الأم شجاعة"، فإن دياباً قد قسم باب الفتوح إلى ثلاثة فصول مما قد يشير – على المستوى الظاهرى – إلى أننا إزاء نص ذى حدث تقليدى – بينما تنقسم الفصول إلى عدد من المشاهد المختلفة فى الطول والقصر، وهناك بعض المشاهد التى لا ينص عليها دياب. فالتقسيم التقليدى

إن ما تبدى فى شكل "باب الفتوح" من تجاور بين شكلى المسرح الملحمى والشكل التراجيدى ليس إلا انعكاساً – فى جانب من جوانبه لهوية مواقف دياب من العدالة والحرية وحقيقة التاريخ.

(٤)

تجسد "باب الفتوح" مواقف دياب من العدالة، والحرية، وحقيقة التاريخ، عبر أكثر من وسيلة، هى: الطرح المباشر لأفكار دياب؛ إذ جعل دياب من أسامة والمجموعة المعاصرة صوتين يعرضان أفكاره عرضاً مباشراً، وهذا الاستخدام نتيجة مباشرة شكل المسرح الملحمى فى النص. وأما الوسيلة الثانية، فهى التجسيد الفنى أو الدرامى الذى يتحقق عبر تقديم الصراع بين أسامة (والمجموعة المعاصرة وأهالى عكا وأسرة أبى الفضل) من ناحية ورموز نظام صلاح الدين من ناحية ثانية. ويكشف تحليل هذه المواقف عن طبيعة التجاور بين عناصرها، فالعدالة هى القيمة المحورية لا فى (باب الفتوح) فقط، وإنما فى الغالبية العظمى من نصوص دياب المسرحية، ويتجلى موقف دياب منها عبر جانبين هما: الأزمة، أى الوضعية الاجتماعية التى يتبدى فيها فقدان العدالة وسيادة الظلم بما يترتب على ذلك من خلل فى العلاقات الاجتماعية، ثم الحل؛ أى تصور دياب لإمكانات تغيير هذه الوضعية الاجتماعية بما يحقق صالح البشر أو الأفراد والطبقات مغبونة الحقوق. وفى "باب الفتوح" يدور الصراع الاجتماعى حول العدالة بين فئتين اجتماعيتين متمايزتين طبقياً (أسامة ورفاقه وأنصاره فى مقابل رموز نظام صلاح الدين والمستفيدين منه). ولأن دياب قد طرح أفكاره حول العدالة طرحاً مباشراً فى بداية المسرحية، فإن هذه الأفكار تمثل حل مشكلة فقدان العدالة فى الواقع الاجتماعى، كما يظهر من تلك الفقرة من كتاب "باب الفتوح".

"الشاب الأول: (وقد ركز العماد عينيه على أحد السطور) من يملك أرضاً يملكها باسم الأمة .. فإذا أهمل أو قصّر للأمة أن تعفيها منه.

الشاب الثانى: لكلّ فردٍ حقٌ معلومٌ .. فى المأكلِ والملبسِ .. والمسكنِ والعلمِ (العماد يقلب الصفحة فى سخط).

المجموعة: من حقّ القادر أن يعمل .. وحق العاجز أن يأكل .. وكذلك من أقعده السّنُ.

= يجاور إذن تقسيماً آخر شبيهاً بتقسيم بريخت لنصوص مسرحياته، وإن كان دياب لا يجارى بريخت فى ترقيم المشاهد أو عنونتها.

العمـــاد: (يغلـــق الكتـــاب فـــي ثـــورة ويـــصيح) أنـــت كـــافر يـــا بـــن يعقـــوب .." (المسرحية ص ٤٩).

تُبين الفقرة عن تصورات دياب للأساس الذى تقوم عليه الملكية الفردية، والحقـــوق التـــى ينبغى أن تكفلها الأمة (الدولة) للفرد (المواطن)، والكشف عن هوية هذه التصورات يُبين عـــن تأثير العنصر الإسلامي فى موقفه من العدالة؛ فدياب حين يرى أن الملكية الفردية: ملكية المال والأشياء – نيابة عن الأمة، فإنه يستمد هذا التصور من التصورات الإسلامية التـــى تـــرى أن الملكية إنما هى للجماعة/الأمة فى عمومها، وملكية الفرد للمال أو الأشياء ليست إلا وكالـــة أو نيابة عن الجماعة (٦٠). وبهذا تُؤَسَّسُ حقوق الجماعة فى ملكيات الأفراد تأسيساً شرعياً/قانونيـــاً. ولكن هذه التصورات لا تجعل ملكية الجماعة والأفراد ملكية حقيقية، إنما هـــى ملكيـــة انتفـــاع وتصرف فقط؛ فهى محض استخلاف عن الله مالك كل شيء (٦١). وإذا كانت هذه التـــصورات تختلف عن التصور الحديث الذى يجعل أساس الملكية أساساً مدنياً محضاً، فإنها قد تولدت عنها نتائج أخلاقية محضة. وما إن يقرر دياب أن لكل فرد من أبناء الأمة حقاً معلوماً فـــى المأكـــل والملبس والمسكن والعلم، فإن هذا يكشف عن قوة التأثيرات الإسلامية فى موقفه مـــن العدالـــة متمثلة فى مجموعة الحقوق الأساسية – الشاملة لأفراد الأمة (المجتمع) جميعاً. ويبدو أن تعبيـــر "الأمة" الذى ورد فى النص – وما أكثر وروده فى "باب الفتوح" – إنما هو نتيجة لتـــأثر ديـــاب ببعض التصورات الإسلامية التى ترى الأمة وحدة تضم شعباً أو قوماً يتجمع أفراده فى إطـــار جغرافى – أى دولة – أو فى إطار دينى واسع – أى جماعة المسلمين (٦٢).

ولأن الكاتب جعل من شخصية العماد صوتاً ينطق أفكاراً متناقضة لتلك الأفكار التى يدعو إليها أسامة والمجموعة المعاصرة، فإن ما ينطق به العماد من رفض إنما يعتمد – فى أساسه – على رؤى بعض الاتجاهات التراثية (انظر المسرحية ص ٤٩، ٥١) (٦٣).

يزداد موقف دياب من العدالة انكشافاً حين يصور الصراع بين أسامة وأهالى عكا (الـــذين أرادوا العودة إلى مدينتهم بعد تحريرها من الصليبيين) من ناحية، ورموز نظام صلاح الدين من ناحية أخرى، ولكى يقنع دياب بتطور هذا الصراع الاجتماعى، فإنه أخذ يبرز التناقض بين مـــا قدمه الأهالى من تضحيات فى سبيل أن تتحقق انتصارات صلاح الدين، ثم ما حصلوا عليه من

(٦٠) انظر سيد قطب: العدالة الاجتماعية فى الإسلام، الطبعة الثانية عشرة، دار الشروق، ١٩٨٩، ص ٩١.
(٦١) انظر المرجع السابق، ص ٩١، ٩٤. وانظر أيضاً: إبراهيم عبد المجيد اللبان، العدالة الاجتماعية تحت ضوء الدين والفلسفة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤، ص ٦٦.
(٦٢) انظر: محمد فريد حجاب: الفلسفة السياسية عند إخوان الصفا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ٣٢١.
(٦٣) لمزيد من التفصيل، انظر: سامى سليمان أحمد: مسرح محمود دياب، دراسة قيد النشر.

مكاسب ضئيلة، وبين استئثار السلطة برموزها المختلفة – بشتى المكاسب والامتيازات التى خلفتها هذه الانتصارات. فقد طرد الصليبيون الأهالى من عكا واحتلوها، فأُجبر الأهالى على تقديم التضحيات الهائلة ومعاناة التشرد من أجل أن يتحقق النصر. فلما تحقق النصر وطُرد الصليبيون من عكا، أغلق جيش صلاح الدين أبوابها فى وجه هؤلاء الأهالى، فما كان منهم إلا أن تجمعوا محاولين دخول المدينة، ولكنهم لم يستطيعوا، لأن جنود صلاح الدين أخذوا يمنعونهم حتى يستطيع قادة الجيش وأصحاب المصلحة أن يقسموا غنائم المعركة بينهم. وإذ يشتد الصراع (الكلامى) بين الطرفين، فإنه يتحول إلى صراع بين كتلتين اجتماعيتين: كتلة متماسكة تدرك أهدافها جيداً، وتملك الوسائل التى تعينها على الوصول إليها، وهى كتلة السلطة ورجالها ورموزها. وكتلة أخرى تبحث عن حقوقها، وتسعى إلى الحصول عليها، وإن كانت غير متماسكة تمامًا – إذا ما قورنت بالكتلة الأولى، وهى – كذلك – لا تملك من الوسائل ما يُمَكِّنها من تحقيق أهدافها وفرض إرادتها، وهى كتلة فقراء مجتمع صلاح الدين الذين يمثلهم أهالى عكا وأسامة. حينئذ يكتفى أسامة بالكشف عن الأسباب الجوهرية التى تؤدى إلى سيادة الظلم (انظر المسرحية ص ص ٦٩ – ٧٠). فقد أراد دياب – إذن – أن يبيِّن – على لسان بطله أو صوته أسامة – عن حقيقة غياب العدالة فى مجتمع صلاح الدين، فكشف عن أن العدالة السائدة فيه ليست إلا عدالة ذات مضمون طبقى حاد؛ فهى لا تعنى إلا تمتع الطبقة السائدة بكافة حقوقها الاجتماعية والسياسية، فضلاً عن افتئاتها على حقوق الطبقات الأخرى الأدنى، والتى تحتل درجات تالية لها فى سلم البناء الاجتماعى، ثم يردُّ فقدان العدالة إلى سبب جوهرى كامن فى بنية هذا المجتمع القائمة على وضع الناس/الأفراد فى طبقات ودرجات وخانات لا يمكن تجاوزها. وبذا، فإن مصدر أزمة فقدان العدالة وسيادة الظلم يتمثلان فى ثبات هذه البنية الاجتماعية رغم تغير الأفراد وتوالى الأجيال، ولا يعنى ثباتها هذا إلا أن الطبقة السائدة إنما تسعى بكل قوتها إلى مقاومة الحراك الاجتماعى الصاعد، لأنه وسيلة تؤدى إلى صعود طبقة أو شرائح عدة إلى درجة أو درجات أعلى فى سلم البناء الاجتماعى [٦٤]. ولكى تبرر الطبقة السائدة هذا الوضع الاجتماعى المختل، فإنها تلجأ إلى تحوير التصورات الدينية بما يتفق ومصالحها، فتأخذ منها فكرة تعدد طبقات المجتمع، ثم تمضى فتُوهم الفقراء بأن وضعهم فى أسفل البناء الاجتماعى إنما هو قدر الله الذى لا يستطيعون تجاوزه أو تخطيه، فعليهم – من ثم – أن يقنعوا بمكانتهم السفلى!!. ويبدو واضحًا أن تفسير دياب حقيقة غياب العدالة الاجتماعية، وقدرته على

(٦٤) حول معنى الحراك الاجتماعى، انظر: معجم العلوم الاجتماعية، إشراف إبراهيم بيومى مدكور، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ١٢١.

التماس أسبابها فى طبيعة البناء الاجتماعى، إنما يمثلان تجلياً متكرراً من تجليات العنصر الماركسى فى موقفه من العدالة الاجتماعية.

إن تحليل موقف دياب من العدالة فى "باب الفتوح" – وكذا فى نصوصه المختلفة – يشير إلى أن ذلك الموقف يقوم على التجاور بين عنصرين مختلفين: أولهما عنصر مادى يستمده دياب من التصور الماركسى للعدالة عامة والعدالة الاجتماعية خاصة، ويظهر هذا العنصر بوضوح فى جانب "الأزمة"، ويتجلى تجليات مختلفة أساسها تأكيد المضمون الطبقى السائد لمفهوم العدالة، وتفسير غياب العدالة على أنه سيادة للاستغلال الطبقى – بصوره المختلفة – فى بناء اجتماعى ما. إنه عنصر يلتفت إلى الجوانب المادية كافة التى تفسر غياب العدالة وسيادة الظلم، ويلمح الطبيعة النسبية للقيمة السائدة فى بنية اجتماعية تقوم على التراتب الطبقى.

أما ثانيهما: فهو عنصر مثالى أو إسلامى، استمده دياب من التصورات الإسلامية حول العدالة، ويتجلى هذا العنصر فى جانب "الحل" أو الحلول التى يقدمها دياب لأزمة فقدان العدالة. ويتبدى هذا العنصر فى تأكيد يقظة الضمير الأخلاقى للفرد وكونها سبيلاً لتحقيق العدالة، والتسليم بالملكية الفردية، والدعوة إلى وضع ضمانات أخلاقية تصلح ما يترتب على هذه الملكية من مساوئ أو استغلال، بدلاً من نقض الأساس الذى تقوم عليه، وتأكيد أن إصلاح عيوب الملكية الفردية سبيل لتحقيق حل اجتماعى يؤدى إلى إيجاد توازن بين مختلف الطبقات التى يضمها البناء الاجتماعى، ثم نفى الانتقام بوصفه وسيلة من وسائل تحقيق العدالة.

ويتجاور هذان العنصران المختلفان – بتجلياتهما المتعددة – فى "باب الفتوح" وكذا فى نصوص دياب الأخرى المعنية بقضية العدالة [٦٥].

(هـ)

وتقدم "باب الفتوح" موقف دياب من الحرية، ويُعْنَى دياب بها فى تناوله الحرية الإنسانية والحرية السياسية. وإذا كانت الحرية السياسية تشتمل على قضايا علاقة الحاكم بالمحكوم، ودور المحكوم فى اختيار الحاكم، وصفات الحاكم، ومصدر السلطة السياسية، فإن الحرية الإنسانية هى تحديد لمسئولية الإنسان عن أفعاله، أى أنها تحديد لحرية الفعل الإنسانى فى علاقته بالقوى التى تسيطر على عالمه. ولعل دياباً، فى ابتدائه بتحديد موقفه من الحرية الإنسانية، إنما كان يؤكد قوة علاقته بتراثه العربى والإسلامى؛ إذ غلب على ذلك التراث الاهتمام بقضية الحرية الإنسانية من زاوية علاقة الإنسان بخالقه، وبأخيه فى الإنسانية، وقد أثمر ذلك الاهتمام مفاهيم قانونية وأخلاقية للحرية، يسميها العروى "حرية نفسانية وميتافيزيقية" [٦٦]. ويتجلى موقف دياب من

---

(٦٥) انظر: سامى سليمان أحمد: مسرح محمود دياب، مرجع سابق، فصل العدالة.

(٦٦) عبد الله العروى: مفهوم الحرية، الطبعة الرابعة، المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ١٧.

الحرية الإنسانية عبر العرض المباشر لأفكاره، ثم التجسيد الفنى لها أو تطبيقها فـــى علاقـــات الشخصيات. ويشير دياب على لسان أحد أفراد المجموعة المعاصرة إلـــى الجانـــب الأول مـــن جوانب الحرية الإنسانية عنده، فيقول:

"الشاب الرابع: إنى أمنح الله قلبى عن طيب خاطر .. أما إرادتى فإنى أحتفظ بها.. طالما أنـــى مسئول عما أفعل .." (المسرحية ص ٤٢)

بينما يشير على لسان المجموعة إلى أن العبيد صنفان:

"المجموعة: صنف يباع ويشترى فى أسواق النخاسين، وعبيد بالخوف وبالحاجة .." (المسرحية ص ٤٣)

يستلهم دياب رؤية المعتزلة الذين قالوا بحرية إرادة الإنسان فى علاقته بخالقه، منطلقين فى هذا من تصورهم للعدل الإلهى الذى يقتضى عندهم ألا يحاسب الله العباد على أفعـــالهم، إلا إذا كانت هى أفعال العباد أنفسهم على سبيل الحقيقة لا المجاز [٦٧]. ولم يغفل المعتزلة أثر الظروف الموضوعية فى تشكيل الفعل الإنسانى، مما يُبـــين أن حرية الإرادة عندهم ليست حرية مطلقـــة تنتفى عنها القيود والمُحَدّدات [٦٨]. وقد ترتب على نظرتهم إلى حرية الإرادة دعوتهم إلى تغيير الواقع السيئ والقضاء على سلبياته؛ لأن الواقع الظالم يعدُّ عندهم واقعاً منافياً للعقل.

وقد ترتب على هذا الاستلهام أمران، هما: نقد سلبيات الماضى (التراث) والحاضر (الواقع) معاً. ولذا، فإن مفهومه للعبودية يجمع بين تصورين مختلفين، فثمة التصور التراثى الضيق الذى يضع العبد فى مقابل الحر، ويكتفى بوصف أو تقرير حالة شريحة اجتماعية معينـــة (العبيـــد). وثمة تصور جديد يجعل العبودية حالة اجتماعية مُؤَسَّسة على الحاجات الماديـــة. إن العبوديـــة، إذن، مصدرها مادى يتمثل فى التفاوت الاقتصادى الذى يُعد "أكبر وســـيلة وُجِـــدَتْ لاســـتغلال واستعباد الإنسان" [٦٩]. والعبيد – حينئذ – هم الطبقات والشرائح الاجتماعية التى تعجـــز عـــن توفير قوتها فتضحى عرضة للاستغلال من الطبقات الأقوى اقتصادياً واجتماعياً. ولذا، فالحرية الحقة – عند دياب – لا تتحقق فى ظل الجوع، والخوف، والذل، والاحتقار، والمطـــاردة، إذ إن هذه المعوقات جميعاً تحطم هوية الإنسان الحقيقية ليصبح حاله كما وصـــفه أفـــراد المجموعـــة المعاصرة ...

---

(٦٧) انظر: على سامى النشار: نشأة التفكير الفلسفى فى الإسلام، الجزء الأول، الطبعة الثامنة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ٤٣٤.

(٦٨) انظر: محمد عمارة: المعتزلة وقضية الحرية الإنسانية، الطبعة الثانية، دار الشروق، ١٩٨٨، ص ص ٧٣ ـ ٧٨.

(٦٩) عبد الله العروى: مفهوم الحرية، مرجع سابق، ص ٩٥.

"الفتاة (١): لا وقت لدّى لكى أحب ..

الفتاة (٢): ولا لكى أستمتعَ بالنظر إلى القمر ..

الشاب الثالث: أدوس وجهى فى صناديق القمامة أبحث عن كرامتى .. التى ضاعت .."
(المسرحية ص ٤٣).

وحين يُعّمقُ دياب التصور الجديد للعبودية، ويجعل الأسباب التى تخلق ظاهرة العبودية أسباباً مادية واجتماعية واضحة، فإنه يجعل الحرية ملابسة للوجود الإنسانى الحق على نحو يكشف عن تأثره بماركس الذى (يطلق مفهوم الحرية إلى حد يجعله مرادفاً لمفهوم "الإنسان") [٧٠].

وأما ثانى الأمرين المترتبين على تأكيد دياب الحرية الإنسانية، فهو التجسيد الدرامى الذى يسعى إلى تحقيق هذه الحرية الإنسانية فى المجتمع. فبعدما اتفق أسامة ورفاقه على ضرورة توصيل كتاب "باب الفتوح" إلى السلطان، بدت حاجتهم إلى الاتفاق على اختيار السبيل أو السبل الملائمة لتحقيق هذا الهدف، والاختيار – حينئذ – ليس مجرد رأى يُقال أو فكرة تُعرض فقط، وإنما هو رأى أو فكرة أو كلمة تتحول إلى فعل سلوك. ولقد تعددت آراء المجموعة فى كيفية تحقيق الهدف (انظر المسرحية ص ص ١١٤ – ١١٦)، وحرص أسامة على أن يعلن كل رأيه، فبدا أن حرية الرأى ترتبط بحرية الإرادة، من حيث إن اتفاق الجماعة على كيفية الوصول إلى الهدف المشترك هو الذى يحدد لها إتباع مجموعة من الوسائل؛ أى أن حرية الإرادة حينئذ ليست "سوى عملية اتخاذ تصميمات تكون وليدة دراية حقيقة بالموضوع" [٧١]. ولذا، أصبح كل فرد من أفراد المجموعة يسعى إلى تحقيق الهدف المشترك بعد أن أبرز أن فعله نابع من محض اختياره، أى حريته الإنسانية.

(١-٥)

وتُعد الحرية السياسية الجانب الثانى من جوانب موقف دياب من الحرية فى "باب الفتوح" ويُعْنى دياب فيه بتحديد مصدر السلطة فى المجتمع، ودور الشعب فى اختيار الحاكم والرقابة عليه، وسمات الحاكم، ثم يفسر أسباب غياب الحرية. وحين يحدد دياب مصدر السلطة فى المجتمع، فإنه يذكر على لسان المجموعة المعاصرة أن:

"المجموعة المعاصرة: كرسى الحكم ملك الأمة .. لا يورث .. أو يباع .. ولا يعار .. ولا يوهب ..

(٧٠) المرجع السابق، ص ٦٥.
(٧١) زكريا إبراهيم: مشكلة الحرية، طبع نهضة مصر، دون تاريخ، ص ٧٢.

فيعلق العماد قائلاً: على السلطان أن يقتل أبناءه حتى لا يرثوه ..." (المسرحية ص ٤٥)

ويبدو جلياً أن دياباً يرى أن الأمة هى المصدر الذى يستمد منه الحاكم سلطته، ويرتد هذا المبدأ فى الأصل إلى التصورات الليبرالية التى ترى أن البشر قد خُلقوا جميعاً متساوين، وأن الإنسان فى الأصل كائن حر كان يتمتع بالحقوق الطبيعية، فلما تَكَوَّن المجتمع من هؤلاء الأفراد الأحرار قام على أساس عقد اجتماعى اقتضاهم أن يتنازلوا عن بعض حقوقهم الطبيعية كالقضاء والقصاص إلى الدولة أو السلطة التى تكفل لهم حقوقهم المدنية أى حرياتهم السياسية والاجتماعية، فالسلطة تستمد نفوذها من الإرادة العامة "وأفراد الشعب الذين يسهمون فى تكوين الإرادة العامة الممثلة لسيادة الأمة إنما يسهمون فى تكوينها باعتبارهم أفراداً لهم صفة الإنسان فحسب ولا يشترط فيهم أن يكونوا منتمين لطائفة معينة أو فئة محددة أو تجمع ما، هم لمجرد كونهم أفراداً فى المجتمع – بغير وصف آخر – يسهمون فى تكوين هذه الإرادة بالطرق السلمية التى تعتمد على الرأى" (٧٢).

إن تحديد دياب للأمة بوصفها مصدر السلطة هو الذى جعله يرفض صورتين شائعتين فى الواقع السياسى العربى القديم، لأنهما صورتان كاشفتان عن غياب فاعلية الشعب أو الأمة فى اختيار السلطة السياسية. وهما انتقال الحكم عن طريق الوراثة، وكون المؤامرات وتدبير الخدع للتخلص من الخصوم والمنافسين هى سبيل امتلاك السلطة (انظر المسرحية ص ٤٥). ولعل تواتر الصورة الثانية فى فترات من تاريخ المجتمع العربى القديم هو الذى يفسر لنا تكريس معظم النظريات السياسية فى التراث ما يُعْرَف بـ "حكم المتغلب"؛ أى الذى يستولى على السلطة بالقوة بغض النظر عن أسانيده القانونية أو الشرعية، فقد أجازت – هذه النظريات – تصرفات المتغلب، وأقرّتْ حكمه مادام قد ولى الحكم بتأييد شوكة "قوة" له، بينما وقف المعتزلة وحدهم يرفضون إقرار حكم المتغلب، ويرون بطلانه وبطلان تصرفاته مادام قد وُلِّيَ السلطة مستنداً إلى قوة البغى والقهر والاستيلاء (٧٣).

ونقد دياب بعض العناصر السلبية فى الفكر السياسى والممارسة السياسة فى المجتمع العربى القديم هو الذى دفعه إلى أن يطرح صورة بديلة لعلاقة الحاكم بالشعب، قدمها على لسان المجموعة المعاصرة:

"الشاب الأول: من حق الأمة أن تختار حاكمها بحرية ...

المجموعة: أن تعطى البيعة للأحكم، والأعدل، والأكثر إيماناً بقضايا الناس.

---

(٧٢) يحيى الجمل: الأنظمة السياسية المعاصرة، دار الشروق، ١٩٧٦، ص ص ١٣٧ – ١٣٨.
(٧٣) انظر: محمد عمارة: المعتزلة وقضية الحرية الإنسانية، مرجع سابق، ص ص ١٦٧ – ١٦٨.

....

الشاب الثانى: الحاكم خادم لأمته لا مالكها ..

الشاب الثالث: الحكم فى أمتنا شورى ..

الشاب الخامس: للأمة مجلس حكماء، يرعى بيت المال، ويراقب أفعال الحاكم ورجاله .. يُقّوم .. ويهذب .. ويقيم الحد .. (المسرحية ص ٤٦).

تقوم هذه الصورة البديلة على عناصر مختلفة، أهمها: أن اختيار الأمة حاكمها يتحقق عن طريق الشورى، فحرية الأمة تتبدى فى حرية اختيارها حاكمها. وحين يتبنى دياب فكرة الشورى، فإنه يتبنى تلك الفكرة التى ما فتئ يرددها هؤلاء الذين يرون أن الشورى مبدأ أصيل من مبادئ الحكم فى الإسلام، وبعضهم لا يراها حقاً من حقوق الإنسان والمجتمع فحسب، وإنما هى ضرورة من الضرورات الإنسانية التى لا سبيل لحياة الفرد أو الجماعة إلا بصيانتها والمحافظة عليها [٧٤]. بينما يعد العنصر الثانى فى هذه الصورة هو رقابة الأمة على الحاكم ومؤسسات الحكم عن طريق مجلس من ممثليها أو حكمائها، ولا يرتد هذا العنصر إلى التراث – رغم تلك الصياغة التى توهم بتراثيته – فقد ندر الحديث عن الهيئات والتنظيمات الدستورية فى الفكر السياسى الإسلامى القديم لأنها كانت مختفية تماماً "من الواقع العملى للحياة السياسية التى غلب عليها الاستبداد بالسلطة" [٧٥]. ويرتد هذا العنصر إلى تأثير الفكر الليبرالى على موقف دياب من الحرية السياسية؛ ذلك أن فكرة وجود نواب أو ممثلين للشعب يديرون شئونه ويمارسون سلطانه على السلطة السياسية ومؤسساتها إنما هى عنصر من عناصر التطبيق العملى للتصور الليبرالى فى ميدان الحياة السياسية [٧٦].

وبينما تُعَدُّ صفات الحاكم العنصر الثالث فى تلك الصورة البديلة التى يطرحها دياب، فإن هذه الصفات هى "الأحكم" و"الأعدل" و"الأكثر إيماناً بقضايا الناس". ويعكس استخدام دياب أفعل التفضيل إشارته إلى وجود مرشحين عدة لتولى الحكم تفاضل الرعية بينهم، وتختار منهم من يفوق الآخرين فى قدرته على تحقيق خير الجماعة. ولا تكاد سمات الحاكم عند دياب تختلف عن كثير من تلك السمات التى حددتها اتجاهات الفكر السياسى القديم، وإن برز عند تلك الاتجاهات الجمع بين السمات الدينية والسمات الدنيوية (الحياتية)، ولا يستثنى من هذا إلا الشيعة [٧٧].

---

(٧٤) انظر: محمد عمارة: الإسلام وحقوق الإنسان، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو ١٩٨٤، ص ص٣١ ـ ٤٥.

(٧٥) محمد عمارة: المعتزلة والثورة، دار الهلال، ١٩٨٤، ص ٤٥.

(٧٦) يحيى الجمل: الأنظمة السياسية المعاصرة، مرجع سابق، ص ص ١٤١ ـ ١٤٢.

(٧٧) حول سمات الحاكم فى النظريات السياسية الإسلامية "القديمة"، انظر: محمد ضياء الدين الريس: النظريات السياسية الإسلامية، الطبعة السابعة، دار التراث، القاهرة، ١٩٨١، ص ص ٢٩٢ ـ ٣٠١.

وأما الجانب الأخير المُبــين عن موقف دياب من الحرية السياسية، فيتبدى فى تفسير دياب غياب الحرية السياسية من مجتمع "باب الفتوح" عن طريق تصويره الصراع بين أسامة ورفاقه من ناحية، ورموز نظام صلاح الدين من ناحية أخرى. ويبرز دياب الأدوار المتنوعة التى تقوم بها هذه الرموز؛ فالعماد الأصفهانى يمثل ذلك المثقف التقليدى المـرتبط بالنظـام أو الـسلطة القائمة، الذى يستمدُ دوره من كونه المدافع عن أيديولوجيا الطبقة التى تمسك بزمـام الـسلطة. وهذا ما يفسر لنا اتهام العماد لأسامة بالكفر لأنه – أسامة – يطرح أفكارًا تـقـوّض الـسلطة القائمة، ومحاولة العماد المتكررة إقناع الأهالى بعدم دخول القدس حتى ينتهى السادة من توزيع الغنائم. بينما أولى دياب سيف الدين أحد قادة حراس صلاح الدين اهتماماً كبيراً يكـشف عـن دوره هو وجنوده فى كبت الحرية السياسية، وعلى الأخص حرية الرأى. إن سيف الدين، رجل الأمن، رفض مناقشة أفكار أسامة، إنه لا يجادل فكراً بفكر، ولا يَعُدُّ الحوار وسيلة ملائمة لتقديم الآراء على اختلافها، فإما أن تكون مع السلطة القائمة وتردد أفكارها فتَـسلَم، وإمـا أن تتبنـى أفكاراً مخالفة لها، فتصبح – بذلك – واحداً من المعارضـين، ولا وسـيلة – آنـذاك – لـردّ المعارضين سوى القتال. وحينئذ برز الملمح الثانى فى شخصية رجل الأمن؛ إنه لا يجادل بـل يقاتل:

"سيف الدين: أنا يا فتى لا أجادل .. وإنما أقاتل ... (بعـد سـكتة قـصيرة) إلـىّ بـسيفك .." (المسرحية ص ٥٤).

وحين أدرك سيف الدين أن أسامة ليس خصماً ضعيفاً بدليل إجابته لدعوته إلى القتال، أخذ يفكر عميقاً فيما يَحْسُن صنعه، وانتهى إلى أن أَمَرَ أسامة بالعودة إلى الأندلس، وأخذ يسخر من أفكار كتاب "باب الفتوح". وإذ يثور الأهالى طالبين دخول القدس التى سُـدَّتْ فـى وجـوههم، يتصدى لهم سيف الدين ورجاله، ويؤكد أن القوة هى وسيلته المثلى لجعلهم يمتثلـون لأوامـره (انظر المسرحية ص ٤٦). إن استعمال العنف هو سبيله الأمثل والأوحد لإسكات الخصوم، ولا فرق حينئذ بين أن يكون الخصم فرداً أو شعباً بأكمله؛ فالعنف هو الوسيلة التى تلجأ إليها الطبقة السائدة للحفاظ على سيادتها السياسية والاجتماعية، فالسلطة أو الدولة "نوع من التنظيم الخـاص للقوة: إنها تنظيم للعنف من أجل قمع طبقة من الطبقات" [٧٨]. وعندما تكررت محاولات رفـاق أسامة للوصول إلى صلاح الدين، وتكرر فشلها، لم يفقد سيف الدين، رجل الأمن، ما يؤمن بـه من أن العنف هو وسيلة حفظ النظام، لا سيما أنه يمتلك من وسائل التعذيب ما يجعله واثقاً مـن

(٧٨) لينين: الدولة والثورة، ترجمة لطفى فطيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص ٣٤.

قدراته. وكلما ازدادت وسائله لم يحقق إلا فشلاً جديداً، فيندفع إلى استخدام عنف أشد، ويبتكر وسائل جديدة للقضاء على الخصوم. (انظر المسرحية ص ١٤٢، ١٤٦).

لقد أراد دياب بتركيزه على دور جهاز الأمن الذى يمثله سيف الدين، أن يبرر العنف الذى تجعل منه السلطة أداتها للقضاء على خصومها. وإذا بدا أن العنف لا يؤدى دوره إلا بتفاعله مع وسائل أخرى، كالدعاية وتزييف الواقع وغيرهما، فلا ريب أنه يظلُّ أشدها فاعلية وأكثرها استخداماً؛ إذ هو الذى يجعل القهر حقيقة اجتماعية واقعة.

لعل تحليل موقف دياب من الحرية فى "باب الفتوح" أن يكون قد كشف عن أن الموقف يقوم على عناصر متجاورة استقاها دياب من نظريات أو اتجاهات فكرية متباينة، تشمل المعتزلة الذين أخذ عنهم فكرة حرية الإرادة الإنسانية، والفكر السياسى العربى القديم الذى أخذ منه صفات الحاكم ومبدأ الشورى بوصفه أساس اختيار الحاكم، وتمتد إلى الفكر الليبرالى الذى أفاد منه دياب تصوره لمصدر السلطة السياسية، ووجود مجلس ينوب عن الأمة فى الرقابة على الحاكم، كما تمتدُّ إلى نظرية الماركسية فى الحرية السياسية والدولة؛ حيث أفاد دياب منها تصورها للمضمون الطبقى للحرية السياسية، ورؤيتها للعنف بوصفه الوسيلة التى تلجأ إليها السلطة للحفاظ على سيادتها السياسية والاجتماعية.

(٦)

يشكل موقف دياب من حقيقة التاريخ عنصراً أساسياً من عناصر "باب الفتوح" سواء فى ارتباطه بموقف دياب من العدالة والحرية كليهما، أو فى إسهامه الفعال فى تحديد تقنيات الشكل فيها. والملاحظ أن بلورة دياب حقيقة التاريخ فى "باب الفتوح" قد تمت بعد أن حدد – من البداية مفهومه عن التاريخ ودور البطل فى تحريكه وصياغته، ومن هذه الزاوية غدت المسرحية كلها فعلاً تخيلياً واعياً ومقصوداً يقدم نموذجاً على قدرة منظور دياب للتاريخ على إعادة صياغة شريحة زمنية محددة – ومحدودة أيضاً – من تاريخنا الوسيط صياغة تكشف عن الماهية الأصلية لها، وربما لغيرها من مراحل/عصور تاريخنا. ولقد تأسست تلك الصياغة التخيلية على تصور العلاقة بين الفنان/الكاتب المسرحى والمؤرخ فى كيفية تعاملهما مع أحداث الماضى ووقائعه التى تُعدُّ "مجرد" مادة هلامية أو ركاماً من الحوادث يسعى كل منهما إلى إعادة بنائه وصولاً إلى كشف الحقيقة التاريخية. وإذا كان جوهر عمل المؤرخ لا ينصب على مجرد تقديم سلسلة من الأحداث المرتبة زمنياً، فهذا إن هو إلا الخطوة الأولى فى عمله الذى يتركز حول اكتشاف الحياة الإنسانية والحضارية، حياة الأعمال والرغائب والأسئلة والأجوبة والتعقدات

والحلول الكامنة فيما وراء هذه القشرة السطحية[٧٩] – فإن عمل الفنان لا يكاد يختلف عن عمل المؤرخ في هذه الناحية، إلا في أن الرقعة التاريخية التي يتخذها الفنان مادةً أساسيةً، وأولى، لعمله يغلب أن تكون قصيرة، محدودة، مكثفة، يُعْمِلُ فيها قدراته الإبداعية ليكشف عن صورة الإنسان والوجود فيها. ويتفق المؤرخ والفنان في أن حصولهما على الحقيقة التاريخية، في نهاية تأمل ودرس مجموعة من الأحداث التاريخية، أو حقبة زمنية معينة، يمثل اكتشافاً لمناطق جديدة من الخبرة الإنسانية والتجربة البشرية لا تقدمها المادة التاريخية تقديماً جاهزاً ومباشراً لأن أحداث الماضي وإن كانت تقدم عدداً من الحقائق أو الدلالات كثيراً كان أم قليلاً، فإن ما تخفيه من حقائق الماضي يتجاوز بكثير جداً ما تكشف عنه.

وإذ ينطلق الفنان/الكاتب المسرحي إلى تأمل أحداث الماضي سعياً إلى اكتشاف ما تتضمنه من حقائق التاريخ "المسكوت عنها"، فإن الدافع الأساسي له هو أحداث الحاضر/الواقع. ولقد كانت هزيمة ١٩٦٧ الدافع المباشر لدياب إلى الوقوف المتأني أمام حقبة من تاريخ العرب الوسيط؛ إذ لم تكن هذه الهزيمة مجرد هزيمة عسكرية في ساحة القتال، وإنما كانت هزيمة للنظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي كانت تسود المجتمع المصري – والعربي – آنذاك. ولذا فإن وقعها العنيف قد هَزَّ المجتمع العربي بقوة، ودفع المفكرين والأدباء إلى إعادة تأمل واقعهم وعالمهم مرات ومرات بحثاً عن إجابة لسؤالين ملحين ولّدتهما الهزيمة وجعلتهما محور الاهتمام "العام" ليس على مستوى المفكرين والأدباء فحسب، بل أيضاً على مستوى المواطن العادي أو رجل الشارع، ألا وهما: لماذا وقعت الهزيمة؟ وكيف السبيل إلى تجاوزها؟. ويبدو أن الفترة التي أعقبت الهزيمة مباشرةً، وطوال ما بقي من سنوات الستينيات، قد كانت فرصة مواتية لدياب – وغيره من الأدباء والمفكرين – لإعادة تأمل الواقع، فكان أن أسفرَ هذا التأمل والمراجعة عن تقديم "باب الفتوح" التي انطلق فيها دياب من تأمل ما حدث (الهزيمة) إلى البحث عن أسبابه العميقة الكامنة في طبيعة المجتمع نفسه وأبنيته الاجتماعية والسياسية، ولم يشأ أن يحيل إلى الواقع مباشرةً، بل شاء أن يلبسَ مسرحيته قناعًا تاريخيًا حين اتجه بحدثه المسرحي إلى لحظة أخرى مختلفة عن واقعه، في زمن آخر مختلف، وهذا هو مصدر المفارقة العميقة التي تنطوي عليها هذه المسرحية، فدياب لم يبدأ من لحظة الهزيمة، وإنما بدأ من لحظة انتصار هائل حفظته كتب التاريخ، وهلّل له المؤرخون من القدامى وكثير من المحدثين؛ ذلك هو انتصار صلاح الدين الأيوبي على الصليبيين في حطين في القرن الخامس الهجري، ليفتش عن الأسباب التي أجهضت هذا الانتصار وجعلته في حقيقته انتصاراً لفئةٍ أو فئات محدودة هي تلك

---

(٧٩) نظر: ارنست كاسيرر: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت ١٩٦١، ص ص ٣١٦ - ٣١٧.

الفئات المُمسكة بالسلطة أو المرتبطة بها، بينما كان فى محصلته الأخيرة قائمًا علــى تــضييع حقوق تلك الفئات الشعبية التى صنعته وقدمت تضحيات هائلة من أجل أن يتحقق. وبهذا تعمقت المفارقة فبدلاً من أن يُصور دياب الحاضر فى لحظة انكساره، لجأ إلى تصوير الماضـــى فـــى لحظة من لحظات المجد فيه، لحظة بدت للكثيرين لحظة نصر كامل، لحظة مثالية حقــق فيهــا الواقع (التاريخ) حلم الجماعة العربية، ليكشف دياب حقيقتها ويُبين عن أســباب ضــياع هــذا الانتصار فى مجرى التاريخ الذى لا تتوقف حركته قط. ولأن ديابًا يرى أن ثمة علاقة جدليــة بين الماضى والحاضر، فقد جعل الحدث المسرحى يتشكل عبر مستويين، يــشير أولهمــا إلــى الحاضر ويتمثل فيما تقوم به المجموعة المعاصرة من التعبير عن قلقها إزاء واقعها: واقع بداية السبعينيات بما فيه من مرارة الهزيمة، ولا تجد سبيلاً تقضى به على قلقها هــذا إلا باســتدعاء أحداث فترة صلاح الدين وإعادة تشكيلها مرة أخرى، بينما يشير ثانيهما إلى الماضى، ويتمثــل فى أحداث الصراع بين العرب والصليبيين، التى تُعد إطارًا عامًا يُسلط الكاتب من خلاله أضواءً كثيفة على الصراع الاجتماعى داخل المجتمع العربى نفسه بين طبقاته وشرائحه المختلفة. وإذا كان المستويان كثيرًا ما يتقاطعان حيث تقوم شخصيات الحاضر بالتعليق على أحداث الماضى أو تفسيرها أو نقدها، فإنهما يتداخلان فى الفصل الثالث حين تصبح شخصيات المجموعة المعاصرة وأسامة طرفاً واحداً فى الصراع، وبهذا يؤكد هذا التــداخل العلاقــة الجدليــة بــين الماضـــى والحاضر، ولأن الكاتب قد جعل أسامة والمجموعة المعاصرة صوتين ينطقان فى تعليقاته على أفكار كتاب "باب الفتوح" بما يعبر عن رأى الشريحة التى يمثلها فى القــضايا التـــى يطرحهــا الكاتب، ثم إنه يسهم بسلوكه فى تفاعله وسلوك رموز السلطة والمستفيدين منها فى التعبير عــن آراء السلطة التى تناقض بالضرورة آراء أسامة والمجموعة المعاصرة، وبذا فإن أظهر ما يميز موقف دياب فى هذه المسرحية هو جدل فِعْلَىْ الهدم والبناء معًا: هدم ما يراه سلبيًا فى ماضينا، وما يزال ممتدًا وحيًا فى حاضرنا، وإعادة بناء ما يراه إيجابيًا صالحًا لتجاوز مأزق افتقاد العدالة وضياع الحرية.

(١-٦)

وينبنى منظور دياب إلى حقيقة التاريخ على أساسين اثنين، أولهما أن التاريخ ظاهرة إنسانية جدلية، فحاضر الأمة – أية أمة – لا ينفصل عن ماضيها، كما أن مستقبلها ذو وشــائج متينــةٍ بحاضرها وماضيها على السواء، فتاريخها إذن سلسلة متصلة من الحلقات المتجادلة التى يــؤثر كل منها فى الآخر ويسهم فى تشكيله، ومن ثم لا يمكن فهم حلقة منه إلا فى ضوء علاقتها بالكل أى بباقى الحلقات، وهذا ما يتجلى فى نفى فكرة عقم التاريخ، وذلك على لسان إحدى شخصيات المجموعة المعاصرة التى تــُبـــين – بطريقة غير مباشرة – عن تصور دياب.

الأول: التاريخ عقيم.

الخامس: بل إن التاريخ ولود ... وما نحن إلا النتاج الأخير لتاريخ أرضنا كله... (المسرحية ص ١٣).

ويتخذ دياب من هذا التصور مبرراً للعودة إلى زمن صلاح الدين الأيوبى ليكشف عن عوامل السلب فى مجتمعه التى أدت إلى ضياع انتصاراته على الصليبيين، وهى أو أشباهها ما تزال فى الوقت ذاته حية فى واقعنا المعاصر تشده إلى الخلف بدلاً من أن تدفعه إلى الأمام.

وثانيهما: تصور صدق التاريخ، فالتاريخ – فيما يرى دياب على لسان المجموعة المعاصرة لا يكذب بمعنى أن يلتزم برواية وقائع وأحداث ثَبَتَ –بقرائن مختلفة – وقوعها فى أزمنة وأمكنة محددة، ولشخصيات تعين وجودها التاريخى، ولكنه – فى الوقت ذاته – ينافق السادة والحكام ومَنْ والاهم؛ لأن من كتبوه كانوا يدورون فى فلكهم ويحْبُونَ بأعطياتهم، فكانوا يسجلون ما وقع مبالغين فى كل ما يضفى على هؤلاء السادة صورة مثالية، ويتجاهلون أو يتناسون عن عمد، حياة الطبقات الشعبية متجاهلين ما فيها من نماذج كفاح وبطولة، وكذلك كانوا يُزيفون صورة معارضى السلطة فيعرضون لهم صورة مشوهة.

الشاب الخامس: وظنّى أن التاريخ فى النادر ما يكذب ..

المجموعة: نحن أبناء العصر .. فكرتنا أن التاريخ فى النادر ما يكذب .. لكن فكرتنا أيضًا أنْ التاريخ جبان .. عبد للسادة ومنافق، وكثيرًا ما ينسى أشياء أو يتناساها عن عمد .. حتى يبقى للحكام .. ومحترفو أكل الأكتاف وكذا قواد الجند – وإن يكونوا خصيانًا – وحدهم الأبطال. (المسرحية ص ١٣).

وإذا كان دياب بهذين الأساسين قد أبان عن إدراكه لطبيعة البعد الطبقى المؤثر فى تدوين التاريخ، فإن هذا الإدراك قد كان سبيله إلى أن يُعيد تشكيل أحداث التاريخ تشكيلاً جديدًا فى ضوء تصورات جديدة تكشف حقيقة التاريخ. وإذا كان قد رأى التاريخ ظاهرة إنسانية جدلية، فإنْ مثل هذه النظرة هى التى تجعل الزمن التاريخى المستعاد فى المسرحية (الماضى) ليس مجرد إسقاط على الزمن المعاش أو الواقع الحاضر بقدر ما تكشف عن التماثل بين الماضى والحاضر، وهذا ما يجعل دلالة موقف دياب من التاريخ فى هذه المسرحية تنصرف إلى التراث (أى الماضى) وإلى الواقع (أى الحاضر).

وفى ضوء الأساسين السالفين اللذين يقيم دياب عليهما منظوره إلى التاريخ كــان عليــه أن يختار فترة من فترات تاريخنا القديم ليكشف – عبر منظوره الجديد إليها – حقيقة التاريخ كمـا يراها هو، فكان أن اختار فترة الحروب الصليبية فى عصر صلاح الدين الأيوبى، وهو اختيار يؤكد – من جانب – أن الحاضر نتاج الماضى أو أنه "الابن الشرعى له" – بتعبير أحـد أفـراد لمجموعة المعاصرة – الأمر الذى يتسق ونظرته إلى التاريخ بوصفه ظـاهرة جدليـة، وهـذا الاختيار يرتبط – من جانب آخر – برغبة دياب فى أن يعيد صياغة أحداث هذه الفترة ليتكشف للمتلقى جوهر الصراع التاريخى الحق فيها، فيتأكد التماثل بين الماضى والحاضر أو بين التاريخ والواقع، ليدرك – المتلقى – فى النهاية أن الشريحة الزمنية التى ركز عليها الكاتب إنْ هـى إلا "استعارة دالة" على موقف دياب من التاريخ من حيث هو عنصر من العناصر فى رؤية ديـاب لواقعه فى شموليته، وبهذا لم يكن اختياره فترة الحروب الصليبية فى عـصر صـلاح الـدين الأيوبى إلا لأنها تمثل – فيما يرى – نهاية الدولة العربية القديمة.

الشاب الأول: نهاية دولتنا الكبرى بدأت فى رأيى، وأرجو ألا أكون مخطئاً منذ أول صراع على السلطة فيها.

الشاب الرابع: نعم، الصراع على السلطة، هذا هو الغراب الذى أعنيه، لقد وُلِدَتْ دولتنا الكبرى إذن .. وغرابُها على رأسها ..

الشاب الخامس: ليكن تعبيرى أكثر تحديدًا .. حين تمزق الصراعات أحشاء أمة .. فهذا يُمرضها .. يستهلك قوتها .. يُقعدها .. فأما حين يستثير واقعها هذا نَهَمَ الذئاب المتربـصة على الحدود .. فتكشف عن أنيابها لتنهش فيها ... فهنا تبدأ النهايــة. (المـسرحية ص ١٧).

وبهذا أبان دياب مباشرة عن تصوره حقيقة التاريخ، فجعل التاريخ: تاريخ الأمة أو المجتمع صراعاً بين طبقاتها المختلفة. وبيّنُ أن مثل هذا التصور يرتد بوضوح إلى التصور الماركـسى للتاريخ الذى يرى التاريخ سلسلة من الصراع الطبقى [٨٠]. وهكذا حدد تـصور ديـاب حقيقـة التاريخ اختياره بعض أحداث الفترة التاريخية التى تدور فيها أحداث مسرحيته، وحدد له طبيعة التعامل معها، وكيفية تفسيره إياها، ولذا لم يتوسع دياب فى عرض أحداث الصراع بين العرب والصليبيين رغم كونه صراعًا سياسيًا وحضاريًا، وإنما اكتفى بالإفـادة مـن بعـض جوانبـه

---

(٨٠) انظر هارى و. ليدلر: الحركات الاشتراكية، ترجمة محمد ماهر نور، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦، الجزء الأول، ص ١٩٦.

وتطوراته بما يبرز أهم ملامحه الكبرى وعلاماته البارزة فى عصر صلاح الدين (أو بالتحديد فى الفترة بين نهاية معركة حطين وفتح بيت المقدس) بينما ركز اهتمامه فى عرض صورة للصراع الاجتماعى داخل المجتمع العربى نفسه بما يفسر أسباب ضياع انتصارات صلاح الدين، فكان أن جعل الصراع يدور بين طبقتين اثنتين، أولاهما طبقة مُستَغِلّة، ورموزها فى المسرحية: الحاكم الذى لا يظهر قط فى المسرحية، وإنما يظل تأثيره واضحاً على كل الشخصيات الأخرى، بينما أبرز دياب دور حاشية الحاكم مُمثلة فى سيف الدين، قائد حرس السلطان، والعماد الأصفهانى الكاتب والمؤرخ، ثم فئات التجار، أما ثانيهما فهى طبقة مُستَغَلّة مقهورة تبذل كل ما فى وسعها من أجل أن تحصل على أدنى حقوقها الإنسانية، ولكنها لا تحصل طوال المسرحية وحتى نهايتها على شىء منها، ويمثل هذه الطبقة عائلة "أبو الفضل" وأهالى عكا والقدس الذين لم يشر الكاتب إلى أسمائهم، واكتفى بجعلهم نماذج أفراد صنعوا النصر بتضحياتهم دون أن يحصلوا على شىء من ثماره. ثم يأتى آخر مَنْ يمثلون هذه الطبقة، وهو البطل المتخيل "أسامة بن يعقوب" الذى يتميز على أفراد هذه الطبقة بكونه يجمع بين تمثيلهم والنيابة عنهم فى كثير من الأحيان، وبين بث الوعى فيهم وقيادتهم أحيانًا أخرى. وإذا كان ديأب قد جعل الصراع بين هاتين الطبقتين صراعاً طبقيًا اجتماعيًا، وأساس الحركة ومسبب الاستمرارية فى تاريخ المجتمع، فقد جعله هذا يرى فى كل طرف منهما نقيضًا للطرف الآخر، والنقيض يخلق نقيضه معه منذ لحظة ميلاده الأولى، وحين يُعظُمُ التناقض بينهما ويقوى صراعهما، فإن المجتمع الذى يتشكل منهما معًا يأخذ فى التآكل والضعف من داخله، مما يغرى أعداءه الخارجيين بالانقضاض عليه. وبيّنُ أن هذه النظرة إلى حقيقة تاريخنا تتناقض وكثيرًا من النظرات السائدة التى تفسر ضعف المجتمع العربى – فى الماضى وفى الحاضر – بكونه مُوَاجَهًا دائمًا بالخطر الأجنبى، وتتغافل عن حقيقة أن البناء الاجتماعى لمجتمع هو الذى يحدد مصير هذا المجتمع فى النهاية، دون أن يعنى هذا إغفال تأثير صراع هذا المجتمع مع المجتمعات الأخرى، سواء كان هذا التأثير إيجابيًا أم سلبيًا، على بنائه الاجتماعى وصراعه الداخلى.

(٣-٦)

ولأن الكاتب يستعيد اللحظة التاريخية التى سيسلط عليها ضوءًا كثيفًا وفقَ مفهومه لحقيقة التاريخ فقد أخذ يصور بعبارات سردية موجزة أهم الملامح العامة المميزة لهذه اللحظة بوصفها لحظةً مليئة بصراعاتٍ عدة على مستويات مختلفة، كى يشير إلى دور أهم الأطراف المُسهمة فى صياغة هذه اللحظة، دون أن يغفل عن تكثيف التفاصيل التاريخية القادرة على كشف جوهر هذه اللحظة بما يبين عن ملامحها المائزة لها عن غيرها من اللحظات الشبيهة بها. فبدت تلك اللحظة ممتدة فى الزمان، إذ تبدأ من القرن الخامس الهجرى، الحادى عشر الميلادى وربما قبله بقليل، كما كانت شاسعة فى امتدادها المكانى ...

الشاب الأول: (وكأنما يقرأ على صفحة الأفق) تجمعت خيوط المأساة .. وأحكمت التفافها حول الرقبة .. لتصنع المصير التعس لدولة العرب.

الشاب الخامس: (إلى الثانى) ففى الشرق ..

الشاب الثانى: سقطت فلسطين ومعظم أرض الشام فى أيدى الفرنج .. ذُبِحَ مئات الألوف من المسلمين .. وطُرد مَنْ عاش منهم .. وصار للبلاد أمراء من الفرنج .. ولهم ملك فى القدس .. واستقر لهم الحال .. ما يقرب من مائة سنة.

المجموعة: (فيما عدا الفتاتين) والسادة يأكل بعضهم بعضًا .. دسائس وخيانات .. القتل هو أيسر الطرق إلى الحكم .. مَنْ يقتل حاكماً يصبح حاكماً .. والمحظيات يحكمن .. والشعب ما انفك يصلى، ويدعو لله فى صلاته، أن يولى مَنْ يصلح .. والذئاب مازالت تنهش ...

الشاب الخامس: (إلى الشاب الثالث) وفى الغرب ...؟

الشاب الثالث: الصرح العربى فى الأندلس ينهار .. فتتساقط البلاد فى أيدى الفرنج .. بلدًا بعد بلد.

المجموعة: (فيما عدا الفتاتين) والقبائل العربية يأكل بعضها بعضًا .. دسائس وخيانات مَنْ يقتل يحكم .. ومَنْ لم يتمكن من أخيه استعان عليه بالذئاب .. والذئاب مازالت تنهش.

الشاب الخامس: وفى البحر ...

المجموعة: سقط البحر المتوسط أيضًا .. صار ملكًا للفرنجة .. ولم يعد بحرًا عربيًا ... وما بقيت لنا فيه جزيرة، تستقبل مراكبنا المتعبة .. (المسرحية ص ص ١٨ – ١٩).

إن هذا الاقتباس – على طوله – يرسم صورة دقيقة مليئة بالتفاصيل لكثير من جوانب الصراع فى تلك اللحظة التاريخية المستعادة، وإذ يبدو الصراع جوهر تلك اللحظة، فإن مظاهره واتجاهاته تتنوع، ثم تبدو طبيعة التداخل بينها لتشكل مصير المجتمع فى النهاية، فثمة صراع عربى صليبى، نتج عن حضور صليبى قوى هادر استطاع أن يستولى على فلسطين ومعظم بلاد الشام، ويتحول إلى الاستقرار فيها بتأسيس عدة ممالك صليبية، وفى مقابله تراجعُ واندحارُ عربى دائم مستمر، وقتلى بمئات الألوف، لأن التمزق داخل المجتمع العربى نفسه قد حمى وطيسه بسبب اشتداد صراع المجتمع الداخلى بين الحكام بعضهم البعض الذين قدم كل منهم أطماعه ومآربه الذاتية فوق مصير أمته وصالحها، وسعى كل منهم إلى الفوز بالسلطة حتى وإن استعان بعضهم – بالذئاب – وهم الصليبيون – أعداء أمته على بنى جلدته، وهى حقيقة تؤكدها

شواهد الحروب الصليبية كثيرًا (٨١)، ويزداد تفتت المجتمع العربى نتيجة صراع قبائلـه، ذلـك الصراع الذى يقوم فى جو شامل، من المؤامرات والخيانة والدسائس، ويبقى طرف آخـر مـن أطراف هذا المجتمع، يبدو كأنه مجنى عليه وهو جماهير الشعب العربى الذى وقف – فى كثير من مراحل الصراع – سلبياً لا يجد أمامه وسيلة للمقاومة سوى الصلاة والابتهـال إلـى الله أن يزيح الغمة، وهى صورة من الصور التى أكدت وقائع الحروب الصليبية صدقها كثيرًا (٨٢).

(٢-٣-٦)

وإذا كانت صورة اللحظة التاريخية المستعادة بما فيها من تفاصيل تنضح بالقتامـة وتثيـر الحزن والأسى، فإن إدراك الكاتب الجدلى حقيقة التاريخ اقتضاه أن يبحث عن النماذج المضيئة فى هذه الفترة التى لم تكن كلها ظلامًا تامًا مطبقًا، وإلا لما قامت لدولة العرب آنذاك قائمة، وقد أمده التاريخ المكتوب والمدون ببعض الأبطال الذى لا يُشكُّ فى وجودهم التـاريخى ولا يُـشكُّ أيضًا فى أهمية بطولاتهم، ومن هؤلاء الأبطال نور الدين محمود، وعماد الدين زنكى، وقد يبدو من إشاراته إليهما أنه يتشكك فى هؤلاء الأبطال أو فى حقيقة البطولات التى صنعوها، وربما لا يتشكك فى بطولاتهم بقدر ما يتبنى رؤية مغايرة لرؤية هؤلاء المؤرخين الذين رسـموا صـور بطولات هؤلاء الأبطال، إذ أخذ يؤكد على لسان أفراد المجموعة المعاصرة أنـه لا يُعْـنـَى بالأفراد الأبطال وبطولاتهم الفردية التى تتحول إلى ذكرى عابرة قصيرة فى حياة الأمة لا تثبت طويلاً أمام الأحداث، وما يشغله هو المصير، مصير الأمة كلها ولما كان المؤرخون "المنافقون" قد زيفوا صور هؤلاء الأبطال بما بنوها عليه من مبالغات فقد تجاهلوا عامدين الأبطال الثـوار الحقيقيين. فقد كان عليه أن يفتش عن هؤلاء الأبطال وينقب بحثًا عن بطل تتجلى فيـه ملامـح الجماعة التى صنعته وجعلته يتحلى بالصفات التى تنسبها – أو تتمنى إلى أبطالها. وإذ يبدأ دياب فى صياغة ملامح هذا البطل المتخيل، فإنه يكشف عن البعد الثانى من أبعاد مفهومـه لحقيقـة التاريخ، وهذا البعد – صورة البطل ودوره فى صياغة التاريخ – يناقض كثيـرًا مـن الـرؤى التراثية لدور البطل فى صياغة التاريخ، فالنظرة السائدة فى التراث – على تعدد اتجاهاته – فيما يتعلق بدور البطل فى صياغة التاريخ تكشف عن ميل مؤرخى القرون الهجرية الثلاثة الأولـى، إلى جعل البطل مركز وبؤرة تفسيرهم لأحداث التاريخ الكبرى دون التفات إلى دور الظـروف السياسية والاجتماعية التى تحرك هذا البطل، فأحداث التاريخ الكبرى – حسب هذه النظـرة ... ليست سوى نتاج وصناعة هؤلاء الأبطال الذين يحركون مقادير شعوبهم كيفما شاءوا. وعلـى

(٨١)، (٨٢) انظر د. قاسم عبده قاسم: ماهية الحروب الصليبية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤٩، الكويت، مـايو ١٩٩٠، الـصفحات التاليـة: ١٢٤ – ١٢٨، ١٣٤ – ١٣٦، ١٤١، ١٨٣ – ١٨٤، وغيرهـا مـن الصفحات.

الرغم من تطور فكرة التاريخ عند مؤرخى القرنين الرابع والخامس الهجريين الذين اهتموا بظروف البيئة وأحوال المجتمع وظواهره الاجتماعية التى أرخوا لها – فإنهم قد نسبوا إلى أبطالهم كل أثر تاريخى مذكور دون أن يلتفتوا إلى وضع هؤلاء الأبطال فى ظروفهم الاجتماعية والاقتصادية التى كانوا استجابة حقيقية لتحدياتها (٨٣).

وإذا كان مثل هذا التصور لدور البطل فى صياغة أحداث التاريخ قد أدى إلى تركيز المؤرخ والفنان فى التراث على تتبع هذا البطل فإن هذا التصور نفسه قد تجلى فى أفكار وأعمال العماد الأصفهانى في هذه المسرحية، إذ يحرص على تتبع خُطى صلاح الدين بتفاصيلها جميعًا، ويجسد بسلوكه شكلاً من أشكال الاحتفاء المبالغ فيه بالبطل صلاح الدين، ويُعلى فكره من دور صلاح الدين فى إلحاق الهزيمة بالصليبيين، فتبدو شخصية صلاح الدين – من خلال تصرفات العماد – شخصية قائد منتصر، وبطل جبار، يملك مقادير الصراع جيدًا، فهو الذى ألحق بالصليبيين هزائم منكرة، وهو أيضًا الذى عفا عنهم، وسمح لهم بمغادرة القدس نظير جزية ضئيلة. وبذا كانت شخصية البطل صلاح الدين هى المحور الذى شُغِل به العماد طوال المسرحية، فكان أن قدم صورة مثاليه له ولدوره في الصراع، بينما دُفِعَ دياب بإدراكه أن التصور التراثى "المثالى" للبطل ودوره فى التاريخ قد تشرب، بشكل ما، إلى واقعه المعاصر، أن كثيرًا من التصورات الشائعة فى واقعه المعاصر متشابهة إلى حد كبير جدًا بذلك التصور التراثى فدفع دياب إلى أن ينفى – بشدة وعنف – مثل هذا التصور المثالي وكان سبيله فى هذا أن يقوم بصياغة صورة لبطل تاريخى متخيل، وإذا بدا أن حضور صلاح الدين البطل التاريخى "الرسمى" مُهيمنًا على مسار الحدث المسرحى دون أن يظهر صلاح الدين نفسه – ولو لمرة واحدة – فإن حضور البطل التاريخى المتخيل "أسامة" فى مقابل صلاح الدين يتجاوز مجرد وضع بطلين إزاء بعضهما البعض، إلى تقديم صورة مجسّدة لبطلين يعبر كل منهما عن رؤية الجماعة أو الفئات التى صاغت ملامحه، وجعلته مُعبرًا عن غاياتها، وبذا يتم نقض مفهوم البطل ومحو صورته كما رآها المؤرخون العرب القدامى، ليتأسس مفهوم جديد للبطولة تبرز فيه الجماعة فى الصدارة، فهى محور البطولة لأنها صانعة البطل، ومحركة الفعلين الإنسانى والدرامى. ولذا فإن هذه الجماعة أو جماهير الشعب فى صراعها ضد العدو الخارجى، وفى محاولتها تغيير واقعها الاجتماعى قد أخذت تفرز صورة بطلها التى ضَمَّتْ كثيرًا من ملامح

---

(٨٣) انظر: د. عفت محمد الشرقاوى: أدب التاريخ عند العرب فكرة التاريخ نشأتها وتطورها، دار العودة، بيروت، دون تاريخ، الصفحات، ٢٧٨، ٢٧٩، ٣٢٢، ٣٢٤، ويشير الباحث فى ص ٣٢٣، ٣٢٤ إلى تأثير الحديث القائل "إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة سنة من يجدد لها دينها" فى فكرة البطل، ويرى أن كثيرًا من مفكرى عصرنا الحديث قد امتدوا بهذه الفكرة إلى مجالات حضارية واجتماعية أخرى، فأصبح البطل هو المجدد السياسى والاجتماعى.

البطل الشعبى الذى خلقته جماهير الشعب فى سيَرها الشعبية، فكان أسـامة: عربيًـا، فارسًـا، شجاعًا، ذكيًا، أمينًا، مفكرًا، وله قلب شاعر وحسّه، شامخًـا. وتتفاعل هـذه الملامـح وبـاقى ملامحه التى تجعل منه استجابة للحظة التاريخية: لحظة الأزمة والصراع، فكان ثـائرًا يحمـل فكرًا، يحمل مصير أمته مؤرقًا به دائمًا، غير أن هذه الملامح جميعًا لا تجعله متمايزًا عن غيره من البشر فهو إنسان، يأكل ويشرب، وينام، يخطئ أحيانًا فى التقدير، ويرى أحلامًا ويحب. وبذا جعل دياب الجماعة هى التى تصوغ ملامح البطل التاريخى المتخيل لأن صناعة التاريخ عمـل جماعى حتى وإن برز دور الأبطال هامًا ومؤثرًا، فأفعال الأبطال التاريخيين حتـى وإن بـدت تحقيقًا لغاياتهم الخاصة، فإنها تهدف – فيما يرى هيجل – إلى تحقيق مطلـب عـام؛ فهـؤلاء الأبطال لديهم بصيرة بمتطلبات العصر، وهى مصدر عظمتهم لأنهم يعرفون متطلبات اللحظـة الراهنة أو ما هو ضرورى فيها، ومن ثم يتبدى البطل التاريخى بصورته التامة "الكاملة" المثالية ليس (شيئًا خارجًا بعيدًا عن الواقع أو التاريخ، وليس خلقـًا تعسفيًا للفرد، ولا وحيًا من الـسماء لكائن مفارق يقع فى الماوراء، وإنما هو على العكس يوجد فيما هو واقعى) [٨٤].

وبذلك جعل دياب أسامة بطلاً تاريخيًا متخيلاً يحمل – فى تفاعله من جماعتـه وامتـزاج حركته بحركتها –عبء الصراع من أجل تحقيق العدالة والحرية لهذه الجماعـة فـى علاقتهـا بمجتمعها، وقدر أمته فى لحظة مصيرية تواجد فيها تحديًا يهدد وجودها ذاته، ذلك التحدى الذى يمثله الخطر الصليبى، فكأنه – أى أسامة – قد كان يجمع من حيث هو "نموذج" للبطل التاريخى بين إدراك واقعه واستشراف مصير أمته، دون أن تـُلـْغـَى ملامحه الفردية التى تؤكد حضور ذاته الإنسانية الفعالة.

(٤-٦)

وإذا كان دياب قد جعل التاريخ صراعًا، ثم أبان عن دور البطل فى صياغة التاريخ، فإنه قد أخذ يكشف عن البعد الثالث من أبعاد حقيقة التاريخ عنده، ويرتبط هذا البعد بوظيفة أو وظائف استعادة حقيقة التاريخ، وبذا يكشف عن تأثير هذه الاستعادة على المتلقى، مما يبين التناقض بين تصور دياب لها وتصورات المؤرخين العرب القدامى، ويتأسس هذا التنـاقض علـى تحديـد المؤرخ أو الفنان طبيعة الطرف (المتلقى) الذى يتوجه إليه كل منهما بجهده، سواء أكان يهـدف إلى تعليمه أو إلى توجيهه أو إلى إمتاعه. وإذ يطرح دياب تصوره لما يتحقق من طريق استعادة التاريخ، فإنه يُضَمِّنُ هذا الطرح بعض الرؤى التراثية أو يشير إليها بإيجاز شديد، وقد يعـرض بعض المواقف أو الحوادث عرضًا عمليًا مباشرًا ليتشكل فى النهاية تصوره المناقض فى جوهره

(٨٤) هيجل: محاضرات فى فلسفة التاريخ، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، طبعة دار الثقافة ١٩٨١، الجزء الأول، ص ص ٥٣ – ٥٤.

لتصورات المؤرخين العرب القدامى، فحين تستعيد الجماعة المعاصرة بعض الأحداث التاريخية، فإنها تـؤَسّسُ لفعل الاستعادة هذا وظائف جديدة، ويبدو إقرار المجموعة المعاصرة بمقولـة أن تاريخنا القديم حافل بالبطولات، كما لو كان يمكن أن يؤدى إلى خلق جو أو إطار من الاستنامة والاطمئنان إلى الماضى بصورته "الوردية" "المثالية" والتحليق فى آفاق الخيال بعيدًا عن أجواء الواقع الكئيب، وهذا ما تبدى فى مسلك فتاتين من المجوعة المعاصرة تكادان لا تريـان – فـى البداية – فى تاريخنا القديم سوى كل ما يرسم صورة مكبرة لبطولات الماضى التـى صـنعها عرب الصحراء، وقد تحولوا – إبان ازدهار حركة الفتوح الإسلامية فى القرن الأول الهجرى – إلى دولة كبرى تلتهم أجزاء كثيرة من الممالك والامبراطوريات الكبرى آنذاك. وتطمح إحـدى الفتاتين إلى أن تصنع نهاية سعيدة لهذا العصر – عصر الفتوح – أو لقصته، عن طريق إضافة نهاية غرامية على غرار نهايات القصص الشعبية.

الفتاة (٢): (بعد سكتة قصيرة)ولنجعل النهاية ممتعة أيضًا .. الملك يتزوج من جاريته أو علـى الأقل .. يحبها .. (٨٥)

ولو كان الكاتب يهدف إلى تقديم حكاية أو قصة مسلية لمضى فى هذا السبيل، لكنـه كـان يهدف – فيما يتغيا لنصه من أهداف – إلى أن ينقد تلك النظرات، التى لا ترى فى تاريخنـا إلا صورًا أو نماذج مثالية .. وإذ ذاك يعلو صوت الشاب الخامس ولعله أكثر شخصيات المجموعة تمثيلاً لصوت المؤلف نفسه، ليعلن بوضوح أن استعادة أحداث تاريخنا القديم لا تهدف بحال من الأحوال إلى "النشوة".

الـشاب الخـامس: نحـن لـن نلجـأ إلـى التـاريخ بحثًـا عـن النـشوة .. (المسرحية ص ١٦)

وحينئذ يحدد دياب على لسان الشاب الخامس الوظائف التى تؤديها استعادة أحداث التـاريخ ..

الخامس: بل التاريخ حقيقة .. وقد نجد فيه المثال .. وربما تبعث فينا وقائعه الشعور بالكفاءة .. وبالقدرة على الفعل ..

المجموعة: نحن أكفاء .. وقادرون على الفعل .. ولكننا لا نملك إلا أن نصمت.

---

(٨٥) مسرحية باب الفتوح، ص ١٦، وانظر أيضًا ص ١٣ حيث يعلق الشاب الأول على فكرة أن تاريخنا حافل بالبطولات، فيقول: بل نحن لا تعنينا بطولات التاريخ فى شىء إلا أن نجعل من أنفسنا بالونـات مرة أخرى .. ونحلق فى الخيال.

الشاب الخامس: إننى أقترح التاريخ .. تسلية لا بأس بها تقطع الصمت وتُبقى لنا على القدر الضرورى من الثقة بأنفسنا .. فنحن أبناء شعب عريق .. لنا تاريخ طويل تحفظه آلاف المراجع .. (المسرحية ص ١٣).

فإذ يحدد دياب وظائف استعادة أحداث التاريخ، فإنها تنبع من اللحظة التى قدم فيها دياب نصه المسرحى وترتبط بالمتلقي الذى يتوجه إليه، فتبدو الوظيفة الأولى فى ابتعاث الإحساس بالكفاءة وبالقدرة على الفعل الإيجابى الذى يغير سلبيات الواقع، فحين تستعيد الجماعة لحظة من لحظات انتصارها فى الماضى، فلا شك أنها تشعر بإمكانية صناعة لحظة مشابهة فى حاضرها، ويعد التأكيد على هذه الوظيفة انعكاساً واضحاً للحظة التاريخية التى كتب فيها دياب مسرحيته، إذ كانت لحظة هزيمة مُرّةٍ هزّت ثقته هو – وغيره من أبناء جيله – فى جدوى الواقع، فأصبحت استعادة لحظة من لحظات الانتصار فى الماضى سبيلاً من سبل بعث الثقة فى النفس، من أجل تجاوز سلبيات الواقع، ويبدو أن الكاتب لم يُعَوّل كثيراً على هذه الوظيفة قدر ما كان معنيًا بالتركيز على الوظيفة الثانية، وهى تعليم المتلقى وتبصيره بجوانب السلب وعوامل الهدم فى واقعه وتراثه على السواء، وهذا ما يتحقق عبر "حيلة" إعادة صياغة التاريخ صياغة جديدة يلتقى فيها "الحقيقى" أو ما حدث بالفعل والمتخيل أو ما ينطوى عليه ما حدث من إمكانات. وكذلك عبر عرض بعض النماذج التاريخية – وإن على سبيل الإشارة الموجزة أو المكثفة – كالإشارة إلى عَبّاس بن فرناس ومحاولته الطيران، ليقدم – الكاتب – للمتلقى نموذجًا عمليًا واضحًا لتناقض نظرته ونظرة القدماء إلى حادثة واحدة، وليرتب عليها نظرة جديدة إلى الذات.

الفتاة (٢): إن سقطات كهذه ينبغى ألا تفقدنا احترامنا لأنفسنا.

المجموعة: إن غاية طموحنا أن نحترم أنفسنا .. دون أن نخدعها .. (المسرحية ص ٦١).

فاستعادة الحدث التاريخى تتغيا التوجه نحو جماهير الشعب بهدف الكشف عن حقيقة الذات (ذات الأمة الحضارية) كشفًا واقعيًا يضعها موضعها اللائق بها، دون تزييف أو مبالغة فى شأنها، ومن ثم تتناقض هذه الاستعادة وطبيعة توجه المؤرخ العربى القديم إلى متلقيه، وهدفه من هذا التوجه، ولعلنا نجد عند مؤرخ كابن الأثير (ت ٦٣٠ هـ) نموذجًا لتوجه المؤرخ العربى القديم إلى متلقيه، فهو يؤكد فى مقدمته لكتابه "الكامل فى التاريخ" أن عمله ينصب على رواية كل ما يتعلق بالملوك لغايات عديدة، يأتى على رأسها التوجه إلى الملوك باعتباره الغاية الكبرى

من هذه الغايات، فإن الملوك وأصحاب الأمر وذوى المناصب الكبرى إذا استمعوا إلى سير الظالمين وما جلبوه من فساد وخراب لأقوامهم وبلدانهم، وقفوا – أى الملوك – على ما دفع هؤلاء الظالمين إلى هذا المسلك، وما ترتب عليه من آثار سيئة عليهم وعلى أقوامهم فيتجنبونه ويبتعدون عنه فإذا (رأوا سيرة الولاة العادلين وحسنها، وما يتبعهم من الذكر الجميل بعد ذهابهم وأن بلادهم وممالكهم عمرت، وأموالها درت، استحسنوا ذلك ورغبوا فيه وثابروا عليه وتركوا ما ينافيه هذا سوى ما يحصل لهم من معرفة الآراء الصائبة التى دفعوا بها مضرّات الأعداء وخلصوا بها من المهالك، واستصانوا نفائس المدن وعظيم الممالك، ولو لم يكن فيها غير هذا لكفى به فخرًا) [٨٦]. ولعل تعليقه الأخير فى نهاية الاقتباس يكشف بوضوح عن كونه يرى أن الغاية الكبرى من استعادة أحداث التاريخ هى تبصير الملوك وأولى الأمر والسلطان وتعريفهم بما ينبغى فعله لسياسة الرعية وقيادتها، وعنده أن المؤرخ مادام قد حقق هذه الاستعادة جيدًا فقد أدى عمله على خير وجه، لأن غايته تعليم الملوك وتوجيههم، وهذا إنما يفصح عن نظرته إلى كيفية تغيير الواقع؛ إنها نظرة تجعل هذا التغيير فعل الحاكم ومهمته لا فعل الرعية/جماهير الشعب، وهو –المؤرخ– منْ ثم يتوجه إلى الحاكم بتاريخ يلهمه العبرة والعظة. وتنبع هذه النظرة من كون ابن الأثير نموذجًا دالاً للمؤرخ العربى القديم الذى كان – غالبًا – واحدًا من حاشية الحاكم، وهذا ما يفسر طبيعة التوجه الطبقى البارز فى عمله وعمل غيره من المؤرخين القدامى.
ولم يكن غريبًا إذن أن يجعل دياب من العماد الأصفهانى فى مسرحيته واحدًا من حاشية صلاح الدين، أما غايات المؤرخ الأخرى عند ابن الأثير فهى غايات يتوجه بها إلى الرعية لا إلى الحاكم، ومن ثم يغلب عليها الطابع الأخلاقى الداعى إلى قبول الواقع والتسليم به[٨٧].

---

(٨٦) عز الدين بن الأثير: الكامل فى التاريخ، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥، المجلد الأول، ص ٧.

(٨٧) ومن هذه الغايات الاتعاظ مما حدث للسابقين، فالتاريخ مصدر لالتماس القدوة والمثل والنموذج الأمثل فى السلوك، ومنها استمتاع الإنسان باستحضاره وتخيله صورة من لم يرهم فيصبح كأنه قد عاصرهم وحاضرهم، وثمة غايات أخرى يسميها ابن الأثير غايات أخروية منها أن معرفة الإنسان بالتاريخ تجعله يقف على ما حلّ بالسابقين من تقلب الدنيا بأهلها ونكبات الزمان بالناس، فيزهد فى الدنيا ويُعرض عنها ويقبل على التزود منها للآخرة. ومنها كذلك اكتساب الإنسان التخلق بالصبر والتأسى، لأن الإنسان إذا رأى مصائب الدنيا لم يسلم منها نبى، ولا ملك معظم "بل ولا أحد من البشر، علم أنه يصيبه ما أصابهم وينوبه ما نابهم". انظر: ابن الأثير: الكامل فى التاريخ، المجلد الأول، ص ٨، وانظر أيضًا ص ٧، وتجدر الإشارة إلى ذلك التشابه بين نظرة ابن الأثير لأهمية التاريخ للحاكم ونظرة أرسطو الذى جعل للتاريخ وظيفة نفعية، فمنه يتعلم الحاكم وجوب الحذر فى حكم الرعية، انظر: أدب التاريخ، مرجع سابق، ص ٣٠١، ويتشابه تصور ابن الأثير لوظيفة التاريخ بالنسبة للعامة وتصور مؤرخى الرومان القدامى لها، وإن كان هؤلاء المؤرخين يجعلون الاقتداء بالقدماء لا يقتصر على العامة فقط بل يشمل أبناء المجتمع جميعًا، انظر: د. قاسم عبده قاسم: الرؤية الحضارية للتاريخ عند المسلمين، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٨٤، ص ٢٣.

وإذا بدا أن ثمة ما يشير إلى الالتقاء بين نظرة كل من دياب ومؤرخى التراث فيما يتعلق بوظيفة استعادة أحداث التاريخ، فإن هذا الالتقاء يبرز الوظيفة التعليمية بأوسع معانيها هدفًا رئيسيًا من أهداف استعادة الأحداث التاريخية. وإن كانت النتيجة التى تُؤَسَّسُ فى نهاية المطاف على هذه الوظيفة تكاد تختلف جذريًا عند دياب عنها عند مؤرخى التراث، إذ تتحول هذه الاستعادة عند دياب إلى وسيلة لتبصير المتلقى بواقعه بما فيه من سلبيات وعوائق، وبثّ وعى جديد فى المتلقى يدفعه إلى تغيير الواقع أو السعى إلى تغييره. بينما يجعل مؤرخو التراث هدف هذه الاستعادة قبول الواقع والتسليم به على ما هو عليه (٨٨).

(٥-٦)

وإذا كان دياب قد حدد تصوره لحقيقة التاريخ، وأبان عن تصوره لدور البطل فى صياغة أحداث التاريخ، ثم حدد غايات استعادة الحدث التاريخى، فإن ثمة بُعدًا رابعًا من أبعاد حقيقة التاريخ عنده، يرتبط – هذا البعد – بدور المؤرخ إزاء الحقيقة التاريخية؛ لأن الأحداث التاريخية يقتضى حفظها وتدوينها وجود مؤرخ يسجلها ويحللها ويستنبط ما تنطوى عليه من دلالات، وحينئذ تبرز أهمية المؤرخ فى كونه يمثل ذاكرة أمته من ناحية، وشاهدًا – من ناحية ثانية – على رؤية عصره لمفهوم البطولة، ولقد أتى دياب بشخصية العماد الأصفهانى، وهو شخصية حقيقية من مؤرخى العصر الأيوبى وأدبائه ليجعل منه نموذجًا لشريحة من شرائح حاشية الحاكم، فضلاً عن كونه فى الوقت نفسه نموذجًا للمؤرخ العربى القديم، وقد كشف العماد عن تصوره لدور المؤرخ فى حديثه إلى أسامة عندما قدم له الأخير نسخة من كتابه "باب الفتوح" ...

أسامة: (إلى العماد) أرى أن حرفتك الكتابة .. وهذا ما يجعلنى .. أتفاءل.

العماد: (وهو يأخذ الكتاب) ولكنى لا أكتب أشياء كالتى تكتبها فأنا اكتب وقائع (المسرحية ص ٤١).

وليست هذه العبارة فى تفاعلها مع مسلك العماد طوال أحداث المسرحية، ذلك المسلك الذى لا يتعدى تدوين وقائع حروب صلاح الدين الأيوبى تدوينًا سلبيًا يكتفى برصدها مستخدمًا لغة

(٨٨) لعل من المناسب أن نشير إلى أن العماد الأصفهانى نفسه ينظر إلى التاريخ نظرة لا تكاد تختلف عن نظرة ابن الأثير، حيث يجعل وظيفة استعادة أحداث التاريخ وظيفة تعليمية ذات منحى أخلاقى، حيث يقول (ولولا التاريخ لضاعت مساعى أهل السياسات الفاضلة ولم تكن المدائح بينهم وبين المذام هى الفاصلة ولقلّ الاعتبار بمسالمة العواقب وعقوبتها وجهل ما وراء صعوبة الأيام من سهولتها، وما وراء سهولتها من صعوبتها) انظر: عماد الدين الأصفهانى: الفتح القُسّى فى الفتح القدسى، الطبعة الأولى، المطبعة الخيرية، ١٣٢٢ هـ.

إنشائية، لا تكشف عما يُميّزُ هذه الوقائع وأبطالها تمييزًا دقيقًا يُظهر الاختلافات بينهم وبين أبطال آخرين مُروا بوقائع مشابهة – ليست فى حقيقتها وعلى إيجازها – سوى تعبير جَلِىٍّ عن تصور المؤرخ العربى القديم لحدود دوره فى كتابة أحداث التاريخ. فمن الواضح أن التصور الغالب لدى المؤرخ عند معظم المؤرخين فى التراث يقصر هذا الدور ويحصره فى رواية الوقائع كما حدثت، إذ يشير لفظ التاريخ نفسه فى أصله اللغوى إلى تعريف الوقت مما يجعل التاريخ بحثًا عن وقائع الزمان من حيث التعيين والتوقيت (٨٩). وإذا كان هذا اللفظ قد تطور فأصبح مفهومًا ثقافيًا مستقرًا فى البيئات العلمية المختلفة فى التراث، فإنه لم يزد عن أن يدلَّ (على الحادث التاريخى كما وقع، ثم رواية هذا الحادث بتحديد الإطار الزمانى الذى وقع فيه وهو ما تدل عليه أسماء المدونات التاريخية الإسلامية الكبرى مثل "تاريخ الرسل والملوك" للطبرى و"تاريخ الإسلام" للذهبى وغيرهما) (٩٠). ويبدو أن قصر مهمة المؤرخ فى التراث على مجرد حفظ الوقائع وروايتها قد كان مفهومًا سائدًا بداية من الطبرى وانتهاء بمن تلاه من أجيال المؤرخين اللاحقين، وقد لا يُستثنى من هذا إلا ابن خلدون فقط (٩١).

ويتجلى هذا الموقف نفسه لدى العماد الأصفهانى إذ يصرح فى كتابه "الفتح القسى فى الفتح القدسى" أنه فى إيراده أحداث حروب صلاح الدين الأيوبى لن يُعنى إلا بإيراد هذه الأحداث كما هى وكما عاينها حيث يقول (وما شهدتُ إلا بما شاهدتُه وشهدتُه .. وما عُنيت إلا بإيراد ما عاينته ولا بنيتُ القاعدة إلا على أسٍّ ما تبنيّتُه فبيّنتُه وما توخيت إلا الصدق وما انتهيت إلا إلى الحق) (٩٢).

---

(٨٩) حول أصل كلمة التاريخ ومعناها اللغوى ومفهومها كاصطلاح من الاصطلاحات الثقافية فى التراث. انظر لسان العرب ٥٨/١. كشاف اصطلاحات الفنون ٢٣٣/١ المعجم الفلسفى، د. مراد وهبة، طبعة دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٣، ص ٥٨٥.

(٩٠) د. قاسم عبده قاسم: الرؤية الحضارية للتاريخ عند المسلمين، مرجع سابق، ص ١٨.

(٩١) الدليل الواضح على ذلك ما يُصَرِّح به الطبرى فى مقدمته لكتابه "تاريخ الرسل والملوك" من أنه يسجل فى كتابه كل المرويات التى رواها الإخباريون عن الأحداث التى يسردها دون أن يعْرض هذه المرويات لنظرة نقدية حتى أنه كان يسجل الروايات المتعارضة دون أن يحاول ترجيح إحداها على الأخرى ... يقول الطبرى: (وليعلم الناظر فى كتابنا هذا أن اعتمادى فى كل ما أحضرت ذكره فيه .. إنما هو ما رويت من الأخبار التى أنا ذاكرها فيه، والآثار التى أنا مُسندها إلى رواتها فيه، دون ما أدرك بحجج العقول، وأستنبط بفكر النفوس، إلا اليسير القليل منه .. فما يكن فى كتابى هذا من خبر ذكرناه عن بعض الماضين مما يستنكره قارئه .. من أجل أنه لم يعرف له وجهًا من الصحة، ولا معنى من الحقيقة، فليعلم أنه لم يؤت فى ذلك من قبلنا وإنما أتى من قبل بعض ناقليه إلينا، وإنما أدينا ذلك على نحو ما أدى إلينا). الطبرى: تاريخ الرسل والملوك، الجزء الأول، طبعة دار المعارف ١٩٩٠، ص ٧ ـ ٨.

(٩٢) عماد الدين الأصفهانى: الفتح القسى فى الفتح القدسى، ص ١٠،

ويبدو أن سيادة نظرة القدماء إلى دور المؤرخ باعتباره مجرد راوية للحوادث، هى التى تفسر لنا موقف فيلسوف كالفارابى من التاريخ؛ إذ لم يجعل التاريخ علمًا من العلوم، ولم يضعه فى تصنيف للعلوم على الرغم

ولعل فى هذا كله ما يؤكد أن الكاتب فى جَعْلِه العماد الأصفهانى نموذجًا يجسد بفكرة وسلوكه شخصية المؤرخ العربى القديم، كان يدرك جيدًا طبيعة مهمة المؤرخ فى التراث العربى القديم.

(٦-٦)

وثمة جانبًا آخر لعله – على ضآلته – يكشف عن كيفية إفادة دياب فى صياغته حقيقة التاريخ من بعض الجوانب التاريخية الخافتة، والتى قد تبدو ضئيلة القيمة من الوجهة التاريخية الصرفة. إذ يبدو غريبًا أن يجعل دياب من العنصر اليهودى ممثلاً فى سارة وابنتها سيمون عنصرًا موجودًا فى مجتمع صلاح الدين الأيوبى، وفعالاً فى دائرة الحياة الاجتماعية، فى هذا المجتمع؛ إذ تظل سارة وابنتها مقيمتين فى القدس قبل – ثم بعد – أن فتحها صلاح الدين، ثم أنهما تستوليان – بمعاونة التجار وبمباركة سيف الدين قائد حراس صلاح الدين – على بيت "أبو الفضل" وتجعلان منه خانًا تستقبلان فيه التجار وتؤدى علاقتهما بالتجار إلى أن تستقرا فى المدينة فى حين يُطرد أهلوها وسكانها الأصليون ممثلين فى أسرة "أبو الفضل". وبهذا يصبح العنصر اليهودى عنصرًا فعالاً ومؤثرًا فى مجتمع صلاح الدين، ويؤدى دوره – بالاشتراك مع التجار والشرطة – فى القضاء على أسامة ورفاقه. وقد أثار رسم دياب دور العنصر اليهودى فى مجتمع صلاح الدين رفضَ بعض مَنْ تناولوا "باب الفتوح" بالعرض فى إحدى الدوريات إذ رأوا فيه تصويرًا غريبًا ومصطنعًا لا يمتُّ بصلة إلى واقع التاريخ (٩٣). ومثل هذا الرأى يجافى الصواب إلى حدٍّ جد بعيد؛ إذ يشير رسم دياب دور العنصر اليهودى فى مجتمع صلاح الدين إلى قدرته "تخيل" دور هذا العنصر تخيلاً ينطلق بالأساس من الوقائع التاريخية التى وقعت بالفعل، ثم يبنى وقائع جديدة تخدم بناء النص من ناحية، وتُبين عن معرفة مبدعه العميقة بجوانب تاريخ مجتمعه القديم معرفة نافذة إلى جوانبه الخافتة، من ناحية ثانية. إذ توضح الدلائل التاريخية الموثقة أن عدد اليهود فى مصر، فى عهد الأيوبيين، كان يقدر بالآلاف الذين لم ينتشروا فى المدن والموانئ الرئيسية فحسب بل كانوا يعيشون أيضًا فى كثير من بقاع الريف

من حرصه على أن يأتى تصنيفه للعلوم شاملاً حتى أنه قد اشتمل على علوم اللغة واللسان والموسيقى والنجوم وغيرها.
انظر: د. عفت محمد الشرقاوى، أدب التاريخ، ص ٢٧١، ويقول المؤلف فى الصفحة نفسها: "وقد يُلفت لنظر فيما يتعلق بموقف كبار فلاسفة المسلمين ومتكلميهم من علم التاريخ أن أحدًا لم يشر إلى هذا العلم عند الكلام على أقسام العلوم وخصوصًا عند الكلام عن العلم العملى"، وانظر أيضًا ص ص ٢٧١ ـ ٢٧٥ من نفس الكتاب.

(٩٣) انظر: مقال عبد الغنى داود: محمود دياب ومسرحه السياسى، جريدة الوطن الكويتية، عدد ٢٦-١٠-١٩٨٩.

المصرى [٩٤]. وإذا كانت الحروب الصليبية قد أدت إلى هجرة عدد كبير من سكان بلاد الشام من المسلمين إلى مصر، فإنها قد أدت كذلك إلى أن يهاجر كثير من يهود بلاد الشام إلى مصر للإقامة فيها [٩٥]، مما يثبت بالقطع كثرة أعدادهم سواء فى مصر أو فى بلاد الشام فى هذه الفترة. وقد استطاع بعض اليهود أن يحقق مكانة متميزة فى عهدى الفاطميين والأيوبيين، إذ كان منهم عدد من الأغنياء وكبار العلماء، وما يثبت علو المنزلة التى تمتع بها اليهود فى مصر طوال العصور الوسطى – ولا سيما فى عهدى الفاطميين والأيوبيين – أن عدد اليهود الذين عملوا فى خدمة الحكومة، سواء فى وظائف الإدارة العليا أو جباية الضرائب وغيرها كان كبيرًا مما جعل نسبة اليهود فى الجهاز الحكومى أعلى من نسبتهم العامة بين السكان [٩٦]. ففى العصر الفاطمى تولى الوزارة ثلاثة من اليهود الذين أعلنوا إسلامهم [٩٧]. بينما اشتهر فى العصر الأيوبى عدد كبير من الأطباء اليهود، بل (لقد ظل الأيوبيون يستخدمون الأطباء اليهود، ودفعوا لهم مكافآت سخية وكان لصلاح الدين نفسه أربعة أطباء يهود) [٩٨]. وإذا كانت مثل هذه الدلائل التاريخية الموثقة تؤكد أن ديابًا – وهو يرسم دور العنصر اليهودى فى دولة صلاح الدين سواء فى إفادته من انتصارات صلاح الدين، أو فى تعاون التجار والشرطة للقضاء على أسامة ورفاقه – إنما كان يفيد – فى هذا كله – من معرفته العميقة بتاريخ مجتمعه العربى ودور العناصر المختلفة فيه، وبذا فقد أكد دياب قدرته على التقاط بعض الجوانب الخافتة من تاريخنا القديم ليلتقى الواقعى – أى ما حدث بالفعل – والمتخيل فى وحدة تكشف عمق إدراك دياب لتاريخ مجتمعه وتراثه. وإذا كان دياب بالتفاته إلى هذه الجوانب الخافتة من تاريخنا قد أبان عن قدرته على تدعيم الجوانب التاريخية الواقعية – أى التى حدثت بالفعل – فى مسرحيته، فإنه بذلك قد أبان عن أن مسرحيته هذه ليست مجرد إسقاط على الواقع المعاصر إذ لو كانت مجرد إسقاط فقط لكان غريبًا حقًا أن يجعل للعنصر اليهودى دورًا مهمًا فى مسرحيته.

إن درس موقف دياب من التاريخ كما تكشف عنه "باب الفتوح" يكشف بوضوح عن قيامه على عناصر متجاورة استقاها دياب من اتجاهات فكرية متناقضة تجمع بين التفسير الطبقى

---

(٩٤) انظر د. قاسم عبده قاسم: أهل الذمة فى مصر فى العصور الوسطى، دراسة وثائقية، الطبعة الثانية، دار المعارف، ص ص ٦٠ – ٦١، وعن أعداد اليهود فيما قبل العصر الأيوبى انظر صفحات: ٣٢، ٣٣، ٣٥، ٣٨، ٣٩، ٤٧ – ٥٠، ٥١ – ٥٨ نفس الكتاب.

(٩٥) انظر د. قاسم عبده قاسم: اليهود فى مصر من الفتح العربى حتى الغزو العثمانى، الطبعة الأولى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٩، ١٤ – ١٥.

(٩٦) اليهود فى مصر، ص ٥٩.

(٩٧) انظر اليهود فى مصر، مرجع سابق، ص ٦٠، وانظر أيضًا هامش ٢ ص ٧٨ منه، وحول كافة المهن التى عمل بها اليهود فى مصر منذ الفتح العربى وحتى الغزو العثمانى، انظر:ص ص ٦٠ – ٦٨ من الكتاب نفسه.

(٩٨) اليهود فى مصر من الفتح العربى حتى الغزو العثمانى، ص ٦٢.

للتاريخ كما قدمته الماركسية، والفهم الهيجلى "المثالى" لدور البطل فى التاريخ، وبعض التصورات التراثية التى تحدد وظائف استعادة التاريخ وأحداثه.

فالتجاور الذى تبدى فى موقفيه من العدالة والحرية له ما يماثله، بصورة أو بأخرى فى موقفه من حقيقة التاريخ، ولعل ذلك التجاور "الإيديولوجى" هو الذى يفسر ما بدا فى نص المسرحية من تجاور بين شكل المسرح الملحمى والشكل التراجيدى.

(٧)

تبدى جليًا أن "باب الفتوح" تقوم، سواء فى شكلها أو المواقف التى تجسدها (إزاء العدالة، الحرية، حقيقة التاريخ) على نمط من التجاور بين أشكال أو عناصر "فكرية" "أيديولوجية" مختلفة، أو بالأحرى متناقضة. وثمة إمكانية لردّ هذا التجاور إلى جذوره الاجتماعية/الطبقية وبما يتولد عنها من أيديولوجيا حاكمة للطبقة التى ينتمى إليها دياب الكاتب المسرحى؛ فدياب واحد من أبناء الشرائح الصغيرة من الطبقة الوسطى – أو طبقة البرجوازية الصغيرة – وهى التى حملت عبء تغيير الواقع المصرى لاسيما منذ مرحلة الخمسينيات. وقد تألفت هذه الطبقة من عدة أجنحة هى: الجناح التجارى والصناعى، وجناح العسكريين (أو ضباط الجيش)، ثم جناح المثقفين وهو الذى ينتمى إليه دياب وغيره من كتاب الستينيات.

وترتبط نشأة هذا الجناح – فى السياق التاريخى للمجتمع المصرى – بإدخال النظم التعليمية الحديثة بداية من عهد محمد على، ثم خلفائه، حيث كان الهدف من إدخالها تخريج كوادر من الموظفين للعمل بالدواوين الحكومية، وقد تدعم هذا الهدف –بقوة – بعد الاحتلال البريطانى لمصر، مما يفسر التلازم الوثيق – فى تاريخ فئة المثقفين فى المجتمع المصرى – بين تعميم التعليم وإقرار مجانيته من ناحية، ونمو هذه الفئة وتحقيقها مكاسب طبقية، من ناحية ثانية [٩٩]، ولقد كانت هذه الفئة – منذ نشأتها فى مصر وحتى بداية الخمسينيات – تضم (الطلبة والموظفين وأصحاب المهن الحرة من المحامين والمهندسين والأطباء والصحفيين وأساتذة الجامعات) [١٠٠]، وكذلك الكتاب. ولا يكاد تكوينها فى مرحلة الخمسينيات والستينيات يختلف عن ذلك كثيرًا [١٠١].

وإذا كانت البرجوازية الصغيرة قد حملت عبء الكفاح السياسى والاجتماعى قبل ١٩٥٢، فإنها مع نجاحها فى ثورة يوليو ١٩٥٢ قد حملت عبء النهوض بالمجتمع المصرى وتطويره.

---

(٩٩) انظر: عبد العظيم رمضان: صراع الطبقات فى مصر (١٨٣٧ – ١٩٥٢)، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص ص ١٤١ – ١٤٤.

(١٠٠) المرجع السابق، ص ١٤١.

(١٠١) انظر: جمال مجدى حسنين: البناء الطبقى فى مصر (١٩٥٢-١٩٧٠)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٦٨.

وحينئذ صاغت أيديولوجيا تؤطر لهذا المسعى، ولقد حمل المثقفون مهمة صياغة هذه الأيديولوجيا التى أنتجوها قد تشكلت من عناصر مختلفة (العدالة الاجتماعية والاشتراكية، الحرية بصورها المختلفة، الدين، القومية المصرية والعربية، التعليم) فإن الهدف الأساسى لها قد تمثل فى تغيير المجتمع المصرى لا فى تثويره، ولهذا كانت تلك الأيديولوجيا أيديولوجيا إصلاحية.

ولقد عمل المثقفون/ منتجو تلك الأيديولوجيا على ضم عناصر من أيديولوجيات وفلسفات ومذاهب مختلفة(تفصل بينها مسافات من الخلافات والتناقضات) مادامت – هذه العناصر – تحقق الهدف الأصلى: أى الإصلاح. وهذا ما يمكن أن يظهر بوضوح من تأمل أى عنصر من عناصر هذه الأيديولوجيا "الإصلاحية" حيث نجد جمعًا بين "مفردات" فكرية مختلفة/متناقضة، مما كان يؤذن بتحقق علاقة التجاور سواء بين العناصر الكبرى لهذه الأيديولوجيا (كالعدالة والحرية وغيرها) من ناحية، أو بين العناصر الصغرى التى تُكّون العناصر الكبرى، من ناحية ثانية، فإذا توقفنا – على سبيل التمثيل – أمام "عنصر" العدالة، سنجد – سواء على مستوى الأيديولوجيا أو مستوى الإجراءات الناتجة عنها – جمعًا بين عناصر مختلفة/متناقضة. فالميثاق - أبرز وثيقة سياسية تعكس أيديولوجيا سلطة ١٩٥٢– يقرر بوضوح أنه لا يمكن تجاهل الصراع الحتمى بين الطبقات، ولكن ينبغى حله سلميًا عن طريق تذويب الفوارق بين الطبقات [١٠٢]، وبذا يتأسس تجاور بين تصور ماركسي – أو على الأقل تعود جذوره إلى الماركسية – وتصور آخر "مثال" تعود جذوره إلى التراث الدينى. وفى الوقت الذى طرح فيه "الميثاق" فكرة الاشتراكية العربية أو الطريق العربى نحو الاشتراكية – فإن ما ترتب على ذلك الطرح قد تمثل فى التأميم/تأميم المصانع والشركات الكبرى، أى تأميم عناصر أساسية من وسائل الإنتاج، من ناحية، والإبقاء على الملكية الفردية فى بعض المجالات مثل مجال التجارة الداخلية، والصناعات الخفيفة، والدعوة إلى توسيع نطاق الملكية الفردية فى مجال الزراعية من ناحية ثانية. ولا يعدُّ الجمع بين هاتين الناحيتين سوى مظهر من مظاهر التجاور بين الماركسية أو صورة من صورها، وبين صورة من صور الرأسمالية. وبذا يتجلى التجاور ماثلاً سواء فى تصور "العدالة" من حيث عنصر من عناصر الأيديولوجيا، أو فى الإجراءات المترتبة على هذا التصور.

ولقد تجلت صور مختلفة من ذلك التجاور فى العناصر الكبرى الأخرى من أيديولوجيا الطبقة الوسطى الصغيرة المصرية (١٩٥٠ – ١٩٧٠) [١٠٣].

---

(١٠٢) انظر: جمال عبد الناصر: الميثاق الوطنى، طبع هيئة الاستعلامات، القاهرة، دون تاريخ، ص ٦٢.
(١٠٣) لمزيد من التفصيل، انظر: سامى سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا، دراسة للنقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥، ١٩٦٧) فصل الأيديولوجيا، ص - ص ٣١٣ - ٣٩٤، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٢.

ولقد عكست الممارسة السياسية لسلطة يوليو، سلطة البرجوازية الصغيرة، التجاور بين نظم سياسية مختلفة، ففى الوقت الذى أعلنت فيه السلطة تبنيها الاشتراكية طريقًا لتغيير المجتمع وتطويره، كانت تقوم بإصلاحات تدعم رأسمالية الدولة وسيطرتها على مختلف جوانب التغيير الاقتصادى والاجتماعى.

إن المسرح/الأدب بوصفه شكلاً جماليًا من أشكال الوعى الاجتماعى كان يعكس أيضًا علاقات التجاور سواء فى تشكيلاته الجمالية أو أيديولوجياه.

القســـم الثــاني

رواية "اللص والكلاب"



ولد نجيب محفوظ فى القاهرة (١٩١١)، وواصل تعليمه بها حتى حصل على ليسانس الفلسفة من كلية الآداب ، جامعة فؤاد الأول (القاهرة)، وقد عمل فى وظائف حكومية مختلفة ؛ منها وزارة الأوقاف ثم وزارة الثقافة ، وقد تولى منصبى مدير الرقابة ورئيس مجلس إدارة المؤسسة المصرية للسينما ، كما عمل عضوا بالمجلس الأعلى للثقافة . وقد تخصص فى كتابة الرواية فقدم ثمانية وأربعين رواية ، كما كتب اثنى عشر مجموعة فى القصة القصيرة . ومن رواياته:

القاهرة الجديدة (١٩٤٥) ، خان الخليلى (١٩٤٦) ، بداية ونهاية (١٩٤٩) ، بين القصرين (١٩٥٦) ، قصر الشوق (١٩٥٧) ، السكرية (١٩٥٧) ، السمان والخريف (١٩٦٢) ، ميرامار (١٩٦٧) ، قلب الليل (١٩٧٥) ، رحلة ابن فطومة (١٩٨٣) ، يوم قُتِل الزعيم (١٩٨٦).

ومن مجموعاته فى القصة القصيرة:

دنيا الله (١٩٦٣) ، بيت سيئ السمعة (١٩٦٥) ، حكاية بلا بداية ولا نهاية (١٩٧١) ، الشيطان يعظ (١٩٧٩) ، الفجر الكاذب (١٩٨٩).

كان نجيب محفوظ أول كاتب عربى يحصل على جائزة نوبل العالمية للآداب فى عام ١٩٨٨ ، وقد تحولت كثير من رواياته وقصصه إلى أفلام ومسلسلات. وقد تُوفي في الثلاثين من أغسطس من عام ٢٠٠٦.

وقد نشر نجيب محفوظ رواية "اللص والكلاب" مسلسلة فى جريدة الأهرام قبل أن ينشرها فى كتاب مستقل عام ١٩٦١.

(١)

تتحدد طبيعة الشكل الروائى فى هذه الرواية[١] من خلال الجدل بـين العنـصرين الأساسيين فيه؛ وهما بنية الحدث الروائى من حيث هى بنية مجردة ، والكيفية الأساسـية المستخدمة فى سرد هذه الرواية ، ويفضى الجدل بين هـذين العنـصرين مـن ناحيـة ، والعناصر الأخرى المسهمة فى الشكل - كالشخصية واللغة - من ناحية ثانية ، ثـم بـين الشكل - بوصفه كلا - والمحتوى / الموقف من ناحية ثالثة - إلى إكساب هذه الروايـة خصوصيتها الجمالية سواء بين روايات نجيب محفوظ المختلفة أو بين الروايات العربيـة الأخرى المعاصرة أو التالية لها ... وتعنى تجريد بنية الحدث الروائي تحديد المكونـات الأساسية التي يتكون منها بوصفه تشكيلا جماليا قائما على الجدل بين مجموعة من الأفعال المتوالية ، والمترابطة سببيا وزمنيا، ويتضمن ذلك التشكيل دلالة أو رؤية غير مباشرة لا يتوصل إليها المتلقي إلا بعد تحليل مختلف عناصر الشكل ، والكشف عن العلاقات المتحققة بينها.

ومن هذا المنظور يمكن وصف حدث الرواية بأنه حدث قائم على الـصراع بـين طرفين : اللص سعيد مهران ، والكلاب : نبوية ، وعليش، ثم رءوف علوان . والمحور الذي يدور حوله الصراع هو الانتقام ؛ انتقام البطل ممن خانوه ، ولهـذا يكتـسب هـذا الصراع بعدًا أخلاقيا واضحًا، ومن هذا المنظور يتضح أن حركة الشخـصيات الأخـرى وأدوارها تتحدد تبعا لعلاقاتها بطرفي الصراع ؛ فإذا كان أنصار عليش - الذين يتلقـى القارئ إشارات مختلفة عنهم - يمثلون المساعد للـ "الكلاب " - فإن "نـور" و"طـرزان" يمثلان مساعدي البطل ، وإن اختلف دور كل منهما في ذلك ؛ إذ تمثل "نور" دور البديل الأسرى - ومن ثم - الوجداني للبطل "سعيد مهران" في صراعه ضد خصومه ، وهو دور تزداد أهميته - بالنسبة للبطل -كلما أمعن (البطلُ) فى طريق الانتقام ، بينما يمثل "طرزان" المساعد المادى للبطل، دون أن يخلو دوره من بعض اللمسات الوجدانية .

ومن البين أن بنية الحدث الروائى - فى هذه الرواية - تدور حول الانتقام ، ممـا جعل من الحركة فيه عنصرا قائما على الفعل ورد الفعل المتبادل ، ويمكن تصور البنيـة المجردة لذلك الحدث على النحو التالى:

---

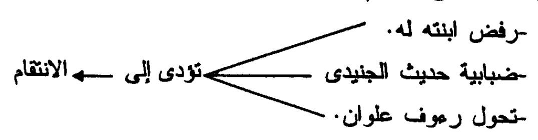
[١] نعتمد هنا على طبعة الرواية الصادرة، بدون تاريخ، عن مكتبة مصر وسنشير إلى أرقام صفحاتها داخـل من الدراسة.

يمثل خروج البطل من السجن بداية الحدث لأن ما وقع قبل ذلك بسنوات هو المحرك الذى حدد حركة البطل منذ السطور الأولى للرواية . ومن هنا تعدُّ بداية الرواية هى بداية الحدث أيضا، وذلك على العكس مما يظهر فى كثير من الروايات .وبداية الحدث هى نقطة ناتجة - سببيًا - عمَّا قبلها - من ناحية ، ومُوَلِّدة - من ناحية ثانية - لكل ما سيتلوها من أفعال . ويسعى البطل " سعيد مهران" -منذ البداية - إلى الانتقام ، وتسعى قوى أخرى إلى أن تُبْعده عن ذلك الطريق ، أى أن البطل مشدود - بشكل أو بآخر - بين مسلكين متعارضين:

سعيد مهران مشدود بين

رغبته فى الانتقام **X** الدافع إلى الحياة السوية التى يشير إليها الشيخ "على الجنيدى" ، أو التى تقدمها له "نور" بوصفها صديقته ثم حبيبته.

وتتحدد حركة البطل - ومن ثم الحدث - تبعا لدور العوامل التى تدفع البطل إلى متابعة واحد من المسلكين . ومن الواضح أن ثمة عوامل متتابعة كانت تدفعه منذ البداية إلى أن يمضى فى طريق الانتقام ، ومن أهمها : رفض ابنته له ، وعدم تقديم "الجنيدى" حلولا واضحة وملموسة لمشاكل البطل الحياتية والإنسانية ، ثم عدم اكتشافه تحول "رءوف علوان" إلى سلوك طريق يناقض ما علَّمه للبطل من قبل . وبتضافر تلك العوامل يزداد إصرار البطل على الانتقام.



ويتحول الانتقام إلى باعث قوى للحدث وتحريك عجلته ، وهنا يجب أن نلاحظ أن الكيفية التى حرَّك بها الكاتب ذلك الباعث قد جعلته - مع توالى الأفعال - أشد وأقوى سيطرة ، وتتمثل هذه الكيفية فى أن يؤدى الفعل إلى عكس النتيجة التى يريدها الفاعل ، وهذا يشكل نمطا من أنماط المفارقة ، بمعنى أن كل ما كان البطل يقوم به كان يهدف إلى

تحقيق الانتقام ، ولكن كل ذلك لم يؤد إلى تحقيق الانتقام ، بل على العكس كان أبريـاء يصابون ، فتكون النتيجة أن يزداد إصرار البطل على الانتقام..

وهذا يعنى أن رصاصات البطل الطائشة كانت ترتد لتقوم بتقوية رغبته فى الانتقام . ومن المهم هنا الالتفات إلى أن ذلك وإن بُنى - فنيًا- علـى المفارقـة ، فقـد بُنـىَ - أيديولوجيًا - على تصور الكاتب لفعالية القدر وكونه القوة الأساسـية المحركـة للفعـل الإنسانى[٢].

ويمكن أن يشير تجريد هذه البنية إلى أننا بإزاء حدث بوليسي ، ولكن الفارق المهم بين تلك البنية وبنية الحدث البوليسى إنما يتحدد بالفارق بين هدف كل منهما، ذلك الفارق الذى يحدد كيفية تشكيل كل منهما . فبينما يهدف الحدث البوليسى إلى إثارة القارئ وتسليته ، بتقديم سلسلة من الحوادث التى تعتمد على اللغز والمفاجأة والمطـاردة ، دون أن تهـتم برسم شخصيات إنسانية تؤثر فى المتلقى، فإن بنية الحدث فى اللص والكلاب تقوم علـى المطاردة والفعل الذى لا يحقق غايته فتزداد المطاردة شدة وعنفا ، ويقترن بـذلك الرسـم المتأنى لشخصية البطل - من ناحية ، وتعميق بعض الجوانب الانسانية - كعلاقة البطـل بنور - من ناحية ثانية ، ثم الاهتمام بتقديم رؤية عميقة تنطلق من الواقع المصرى فـى بداية الستينيات، ثم تسعى إلى تجاوزه نحو طرح رؤى تتعلق ببعض القيم الإنسانية الأساسية كالعدالة - من ناحية ثالثة ، ولهذا تتسع المسافة الفارقة بن الحدث البوليسى وحدث "اللص والكلاب ".

ولقد جدل الكاتب حركة الحدث بالزمان والمكان ؛ فرغم انقسام الرواية إلى ثمانيـة عشر فصلاً فإن القارئ يكاد يشعر أن أحداثها استغرقت وقتًا قصيرًا ، وهذا ما نتج عـن التتابع السريع للأحداث بحيث لا يبدو أن ثمة فجوات زمنية كبيرة بين جزئيات الحدث التى تُعدُّ الفصولُ علامتها الظاهرية ، كما نتج أيضا عن بروز بعض العلامات الزمنية المباشرة

[٢] لمزيد من التفصيل عن رؤية نجيب محفوظ للقدر يمكن مراجعة كتاب عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨

التى تشير إلى قصر فترة الأحداث . فنجد فى نهاية الفصل الرابع - على سبيل المثال - علامة زمنية تبين بوضوح أن الأحداث من الفصل الأول إلى نهاية الفصل الرابع قد استغرقت يومين اثنين فقط . وفى المقابل كان للمكان فعاليته فى تكثيف الحدث ؛ فالمكان الخارجى للأحداث هو مدينة القاهرة ، وفى إطاره ومع دوران الانتقام وما يترتب عليه من المطاردة يتحول المكان إلى سجن للبطل ، فتقلُّ حركته ، ويصبح المكان فاعلا فى تكثيف الحدث.

(٢)

وليس الحدث - مجردًا - هو وحده العنصر الفعال فى الشكل إذ يتجادل معه عنصر أساسى آخر لعل أهميته ترجع إلى أنه يؤكد بُعْدَ ذلك الحدث عن الحدث البوليسى ، وهو العنصر الخاص بطرائق السرد التى اعتمد عليها الكاتب فى تقديم الحدث ورسم الشخصيات لاسيما شخصية البطل . وتتمثل هذه الطرائق في ثلاثة عناصر متفاعلة معا - من ناحية ، ومتجادلة - من ناحية ثانية - مع البنية المجردة للحدث .وهذه العناصر هي : الراوي الموضوعي ، وتيار الوعي ، والمونولوج الداخلي ، وباستثناء المونولوج الداخلي الذي يبرز فى بعض فصول الرواية فإن عنصري الراوي الموضوعي وتيار الوعي قد كانت لهما الغلبة الواضحة على السرد فى هذه الرواية . ومن المهم أن يلتفت المتلقي إلى العلاقة بينهما وبين الحدث - مجردًا - من ناحية ، ثم إلى العلاقات التي تربط بينهما فى فصول الرواية المختلفة - من ناحية ثانية ، وهى علاقات تتنوع بين التزامن أو التتابع أو الجدل ، وترتبط بكل نوع بعض التقنيات البارزة فى تشكيل الزمن بوصفه عنصرًا من عناصر السرد والحدث معًا.

(٢/١)

والراوي الموضوعي الذي يروى " اللص والكلاب " هو راوٍ محايدٌ يسيطر على السرد فى المواقف التى يبرز فيها ، وليس لذلك الراوي اسم يميزه وإنما هو راوٍ يتوجه إلى القارئ / المتلقي الضمني منذ بداية الرواية . ومن الواضح أن هذا الراوي هو الذى كان يقوم بالسرد فى بدايات معظم فصول الرواية ، ونَدُرَ أن يختفى ذلك الراوى من بدايات الفصول كما نجد فى الفصل السابع ، الذى يبدأ بمناجاة داخل البطل تستغرق السطور التسعة الأولى ونصف السطر العاشر، ثم تُقْطع المناجاة بصوت الراوى المحايد الذى يقدم

للمتلقى الزمان والمكان الذى تدور فيه المناجاة ، وذلك ما يتأكد من التحول فى الضمائر المستخدمة ، فبعد بروز الضمائر الدالة على المناجاة الداخلية التى تدور فى ذهن البطل يبرز الراوى هكذا (كان يحوم حول البيت القائم على مفرق ثلاث عطفات بحارة سكة الإمام فى ظلمة حالكة)٠

ولقد تعددت الوظائف التى قام بها ذلك الراوى الموضوعى فى سرد الرواية، وأبرز هذه الوظائف وأكثرها تكرارًا هو تقديم الأحداث التى وقعت قبل بداية الرواية أو بين فصل وآخر أحيانًا ، ورسم الملامح الخارجية للشخصيات لاسيما حين تظهر للمرة الأولى ، ويمكن أن يجد القارئ نماذج مختلفة لتلك الوظائف فى بدايات الفصول ، ومنها الفصل الأول ، حيث يبدأ السرد ،منذ السطر الأول، بذلك الراوي الذي يقول :

(مرة أخرى يتنفسُ نسمةَ الحرية ، ولكن الجو غبار خانق وحر لا يُطاق ، وفى انتظاره وجدَ بدلتَه الزرقاء وحذاءه المطاط ، وسواهما ، لم يجدْ فى انتظاره أحدًا ٠ ها هى الدنيا تعودُ ، وها هو باب السجن الأصمّ، يبتعدُ منطويًا على الأسرار اليائسة ٠ هذه الطرقاتُ المثقلةُ بالشمس ، وهذه السيارات المجنونة ، والعابرون والجالسون ، والبيوت والدكاكين ، ولا شفةَ تفترُّ عن ابتسامةٍ ، وهو واحد خسر الكثير حتى الأعوام الغالية خسر منها أربعة غَدْرًا ،وسيقف عما قريب أمام الجميع متحديًا ٠ آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق ، وللخونةِ أن ييأسوا حتى الموت ، وللخيانة أن تُكَفّرَ عن سحنتها الشائهة)٠

ولعل من المفيد أن يلحظ القارئ أن البروز النسبى لوظائف الراوى الثلاث فى الفقرة السابقة قد اقترن بمجموعة من التعليقات المكثفة التى تساعد القارئ على الولوج مبكرًا إلى العالم الداخلى للشخصية التى يدور حولها السرد ؛ فجمل مثل "هذه الطرقات المثقلة بالشمس "وهذه السيارة المجنونة" تعكس إحساس الشخصية / البطل / سعيد مهران ، بوطأة العالم عليه ، بينما تعكس جملة "ولا شفة تفتر عن ابتسامة" في تقابلها مع جملة "وهو واحد" الإحساس العميق لدى البطل بغربته ، وهو ما سيزداد تصويرا في بقية الفصل الأول ثم في مختلف فصول الرواية ٠ بينما يؤدى تتابع جمل الفقرة "آن للغضبِ أن ينفجر وأن يحرق، وللخونةِ أن ييأسوا حتى الموت ، وللخيانة أن تُكَفّرَ عن سحنتها الشائهة" - حيث تعتمد الصياغة اللغوية على : لام الجر + اسم مجرور (للغضب ، للخونة ، للخيانة) ، وذلك يؤدى إلى تصوير عنف أحاسيس كراهية البطل لمن خانه ، ويرتبط عنف الإحساس بالقضاء على مَنْ سَبّبه ، مما يعكس تصميم البطل - بداية - على أن يدخل فى صراع رهيب مع خصومه الخائنين ٠ ولعل تأمل النموذج السابق وغيره من النماذج التى برز فيها

دور الراوى الموضوعى أن يشير إلى أن ذلك الراوى كان يعى دقة مواقفه بين الأطراف المختلفة التى تسهم فى السرد أو تفيد منه : الشخصية الروائية - موضوع السرد - الحدث الروائى - ثم المتلقى.

ويمكن للقارئ أن يتوقف أمام بعض المواضع الأخرى التى بـــرز فيهـــا دور ذلـــك الراوى الموضوعى، وأن يلحظ أن ذلك الراوى فى تقديمه للشخصيات - ولاسيما الرئيسية -كان يعتمد على الإخبار بمعلومات متعددة عن الشخصية ترسم للمتلقى بعـــضَ جوانـــب الشخصية التى تُفَسِّر - من ناحية - سلوك الشخصية ، وتساعد المتلقى - من ناحية ثانية - على أن يشكل فى ذهنه ملامح الشخصية الروائية ، ومن ذلك ما ورد فى بداية الفـــصل الثالث حيث يقدم ذلك الراوى شخصية رءوف علوان [انظر :ص-ص ٢٧ - ٢٨].

ومن المهم أن يلحظ القارئ أن ذلك الراوى المحايد قد يظهر عند حادثة مهمة أو دالة وقعت للبطل فيصور مسلك البطل فى تلك اللحظة ، دون أن يهمل تصوير ما يدور فـــى نفسه تصويرًا يعتمد على الإشارات الموجزة التى تشير وتجسد دون أن تصف ، على نحو ما يظهر فى بداية الفصل الثامن ...

(دفع بابَ مسكن الشيخ فأطاع دون مقاومة ، دخل وردَّه وراءه ، وجدَ نفـــسه فـــى الحوش غير المسقوف ، ولاحت النخلة فارعة كأنها ممتدة فى الفضاء حتى النجوم الساهرة ، فقال لنفسه يا له من مكانٍ صالحٍ للاختفاء .. ! وحجرة الشيخ مفتوحة بالليل كما هـــى بالنهار وغارقة فى الظلمة وكأنها تنتظر أوبته فمضى إليها فى هدوء .سمع الصوت يغمغم فلم يميز من غمغمته إلا " الله" واستمر يغمغم كأنه لم يشعر أولا يريد أن يشعر بدخوله . انزوى فى ركن باليسار جنب كتبه ، وانحط على الحصيرة ببدلته وحذائه المطاط ومسدسه ، ثم مَدَّ ساقيه واستند إلى ذراعيه ملقيًا برأسه إلى الوراء فى إعياء شديد . رأس كخليـــة النحل ، وأين المفرُّ؟ .تريد أن تستعيد سماع الطلق النارى ، وصوت نبوية ، وأن تـــسعد بأنك لم تسمع لسناء صرخةً واحدةً . ويَحْسُن أن تقول للشيخ " السلام علـــيكم" ، ولكـــن نبرات صوتك واحدة عاجزة . عجز مفاجئ كالغرق . وكنت تظن أنك ستموت نوما بمجرد أن يمسَّ جلدك الأرض ، تقشعرُ منه جلود الذين يخشون ربَّهم ثم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكر الله ، متى ينام هذا الرجل الغريب) [الرواية ص ٦٣].

فيلحظ القارئ أن ذلك الراوى قد صور حركة البطل بعد أن نفذ جريمته ، ولقد كانت حركة لاهثة ، متتابعة تتجلى فى الكم الكبير من أفعال الزمن الماضى التى تصور البطل لا التى تصف الأشياء ، وهى على تواليها فى الفقرة (دفع - دخل - رد - وجد - قال -

مضى - سمع - لم يميز - استمر يغمغم - لم يشعر - انزوى - انحط - مد ســاقيه - استند)، فهذه الأفعال كلها مسندة إلى البطل "سعيد مهران" وتتوالى فى لحظة زمنية قصيرة جدًا ، وفى مساحة مكانية وطباعية قصيرة أيضا ، وبتواليها فى هذين الإطارين المحدودين تكشف عن كثافة ما يحدث خارجيا، بينما تتدعم تلك الكثافة الخارجية بكثافة داخلية تصور ما يدور داخل البطل ، وذلك ما يتحقق بتعليقات موجزة للراوى الموضوعى مثل "لاحــت النخلة فارعة كأنها ممتدة فى الفضاء حتى النجوم الساهرة" و"حجرة الشيخ مفتوحة بالليل، كما هى بالنهار وغارقة فى الظلمة وكأنها تنتظر أوبته" و "رأس كخلية النخــل ، وأيــن المفر" ... ويلحظ القارئ أن الجمل السابقة جمل اسمية - فيما عدا جملة واحــدة فعليــة "لاحت النخلة"، وتعمد بنية الجملة على صورة تتمثل فى التشبيه ، وتعكس تلك الـصورة ليس فقط بعض جوانب العالم الخارجى كحجرة الشيخ والنخلة ولكن أيضا ما يتمناه البطل : أن يمتد العالم ويتسع حتى يذوب فيا، فينسى جريمته وتستكنْ آلامه.

وثمة مواضع أخرى يتبدى فيها تبادل بين الراوى الموضوعى والحوار فــى تقــديم السرد القصصي ، ويتحقق ذلك التبادل نتيجة اختلاف الأدوار التى يقوم بها كل منهما ، فبينما يقوم الراوي الموضوعي - في أعم وظائفه - بتقديم الشخصيات ووصــف مكــان الحدث وزمانه ، فإن الحوار يبدو- فى أحيان ليست قليلة - أقدر إما على تصوير دخائل الشخصيات أو تصوير الحركة اللاهثة السريعة التى تصف موقفا من المواقف . ويمكن أن يتبدى نموذج دال على ذلك التبادل فى الفصل السادس حيث يتم تصوير حادثــة اســتيلاء "سعيد مهران" على سيارة أحد زبائن "نور" ؛ حيث يسيطر الراوى المحايد فيقدم في البداية وصفا للمكان ولمسلك البطل فيه ، ولا يقطع هذا الوصف سوى وقفات موجزة يُبْرِزُ بهــا ذلك الراوى- بطريقة غير مباشرة-مسلك البطل بعبارات أو جمل تبدو منتزعة من فكــر البطل ؛ إذ يبرر مسلكه بمقولة إن "الاختلال يُطبق علينا مثل قبة السماء"(ص ٥٢) ، أو بـــ "وقديما قال رءوف علوان إن نوايانا طيبة ولكن ينقصنا النظام"(ص٥٢) ....

وتخف سيطرة الراوى المحايد على المشهد القصصى حين تبدأ المواجهة / الجريمة ، فيبرز الحوار الذى يجسد السرعة الشديدة التى تتم بها الجريمة ، ويغلب على جمله القصر حتى إن بعضها يصبح كلمة واحدة = جملة مثل "اخرجا"، أو شبه جملة مثل "فى عرضك" ، أو يصبح كلمتين اثنتين فقط ، مما يؤكد الدرامية الناتجة عن تفاعل الحركة المتغيرة ذي الاتجاه الواحد مع الحوار القصير . ويتم التبادل بين الحوار والراوى الموضوعى - مــن حيث هما تقنيتان سرديتان - حين يتم الانتقال إلى صوت الراوى الموضوعى الذى يصور

انعكاسات تطور الحوار بما يعنى تصوير انعكاسات تقدم الجريمة على أطرافهـــا (ســـعيد مهران - نور - الشاب ، انظر الرواية ص ص ٥٣-٥٥).

(٢/٢)

ويبدو تيار الوعى عنصرًا ثانيا من العناصر الفعالة فى السرد فى هذه الرواية ، وهو يعنى تصوير التجارب النفسية داخل الشخصية الروائية أو تصوير الحياة النفسية للشخصية الروائية أو القصصية عن طريق تقليد حركة التفكير التلقائية التى لا تمضى - من الناحية الظاهرية - وفقا لمنطق سببى مباشر[٣]، مما يعنى انسياب الأحاسيس والمشاعر المختلفة من وعى الشخصية الروائية أو القصصية دون ترابط عقلى مباشر ، وإنمــا تنــساب نتيجــة العلاقات الشعورية التى تربط بينها ، ويقوم ذلك الانسياب على حرية الحركة التى يقوم به الذهن زمانيًا ثم مكانيًا فى لحظة واحدة.

ولقد اعتمد السرد فى هذه الرواية على تيار الوعى ، وأثمر ذلك عددا من التقنيــات التى قامت على التنويع فى الحركة الزمانية بصورة أساسية . ويمكن أن يلحظ القارئ أن تيار الوعى يكاد لا يغيب عن فصول الرواية إلا قليلا ؛ فباستثناء الفصل السادس (ص ص ٥٣-٥٨) يتكرر الاتكاء على تيار الوعى في تصوير شخصية البطل - البطل وحده فقط -وتصوير مشاعره تجاه الأشياء والشخصيات والأحداث الأخرى ، والكشف عن ماضـــيه وعلاقاته والمؤثرات التى أسهمت في تكوين شخصيته ، ويستطيع القارئ أن يتوقف أمـــام نماذج تيار الوعى في صفحات مختلفة منها تنوعت فيها تلك النماذج من حيث الطول - ما بين نصف صفحة أو أكثر قليلا إلى عدة سطور ، ومن هذه الصفحات : (٧ - ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٨-٢٩ ، ٣٣ ، ٣٨ ، ٥٩ -٦٠ ، ٧٢ ، ٧٧) وغيرها.

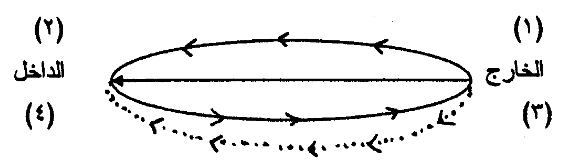
---

[٣] حول تعريف تيار الوعى، انظر:

ـــ روبرت همفرى: تيار الوعى في الرواية الحديثة، ترجمة محمـــود الربيعـــى، دار المعـــارف، القـــاهرة، ١٩٧٥.

ـــ معجم وهبه: معجم مصطلحات الأدب،ـــ مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٥، مـــصطلح تيـــار الـــشعور ص-ص ٥٣٨-٥٣٩.

ومن المهم ملاحظة الكيفية التى يستخدم بها الكاتب تيار الوعى إذ إنها هى التى حددت التقنيات الخاصة ببنية الزمن من حيث هو زمن له ظاهر (= الزمن الخارجى) وباطن (= الزمن النفسى) ؛ أى الزمن كما تشعر به الشخصية الروائية في اللحظة التى يتم فيها وقوع الحدث . والكيفية الأساسية التى اعتمدها الكاتب هى الانتقال دائمًا من الخارج إلى الداخل ، ثم العودة إلى الخارج ، يليها ارتداد نحو الداخل مرة أخرى ، وهذا ما يمكن تصوره على النحو التالى:



ويكشف ذلك عن تضخم فعالية الداخل دائما - مقارنة بالخارج - فى تشكيل الحركة المتولدة - عبر صفحات الرواية وفصولها - مما جعل لتلك الكيفية دورها فى تشكيل التقنيات السردية المرتبطة بالزمن.

ولقد برزت تقنيات زمنية ناتجة عن هذه الكيفية ، وثمة تقنيتان أساسيتان؛ أولهما تقنية القطع ، وثانيهما تقنية التزامن ، وهما تستخدمان في سرد هذه الرواية بالتتابع أو بالتجادل أحيانا . وتتمثل تقنية القطع في إيقاف حركة الحدث الخارجى في لحظة ما ، والتعمق في داخلية / نفسية الشخصية الروائية لتصوير الأحاسيس التى تعتريها في اللحظة ذاتها ، ويمكن أن يتأمل القارئ نموذجى هذه التقنية في الفصل الأول (ص ص ٧-٨) ، فقد قطع سرد الراوى المحايد ليبرز ما يدور في ذهن البطل (نبوية عليش ، كيف انقلب الاسمان اسمًا واحدًا ؟ أنتما تعملان لهذا اليوم ألف حساب ، وقديما ظننتما أن باب السجن لن ينفتحَ ، ولعلكما تترقبان فى حذرٍ ، ولن أقعَ فى الفخّ ، ولكنى سأنقضُّ فى الوقت المناسب كالقدر ، وسناء إذا خطرت فى النفس انجاب عنها الحرُّ والبغضاءُ والكدرُ ، وسَطَعَ المكان فيها كالنقاء رغم المطر . ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها ؟ .... لا شيء كالطريق والمارة والجو المنصهر)، فقد توقفت الحركة الخارجية وبرزت الحركة النفسية التى توحد بين نبوية وعليش لاشتراكهما فى الخيانة ، وبدا إصرار البطل على الانتقام كما بدا حبه لابنته وإحساسه بغربته عنها.

وأما فى النموذج الثانى فيطول القطع إذ يكاد يشغل ثلاثة أرباع الصفحة ، وهو يمضي على النحو التالي : (جاءكم مَنْ يغوصُ فى الماء كالسمكة ، ويطير فى الهواء كالصقر، ويتسلق الجدران كالفأر ، وينفذ من الأبواب كالرصاص ، تُرَى بأىِّ وجهٍ يلقاك ؟ كيف تتلاقى العينان ؟ أنسيتَ يا عليش !كيف كنتَ تتمسَّحُ فى ساقىَّ كالكلب ؟ ألم أعلمك الوقوف على قدمين؟ ، ومَن الذى جعل من جامع الأعقاب رجلا؟ ولم تنس وحدك يا عليش ولكنها نَسِيَتْ أيضا ، تلك المرأةُ النابتةُ فى طينةٍ منتنةٍ اسمُها الخيانةُ . ومن خلال هذه الكدر المنتشر لا يبسِمُ إلا وجهُك ياسناء .! وعما قريب سأخبر مدى حظى من لقياك ، عندما أقطعُ هذا الشارع ذا البواكى العابسة ، طريق الملاهى البائدة ، الصاعدة إلى غير رفعة ، أشهد أنى أكرهك . الخماراتُ أغلقتْ أبوابها ولم يبق إلا الحوارى التى تحاك فيها المؤامرات ، والقدم تعبر من آن لآن نقرة مستقرة فى الطوار كالمكيدة ، وضجيجُ عجلات الترام يكركرُ كالسبِّ ، ونداءات شتى تختلط كأنما تنبعثُ من نفايات الخضر ، أشهد أنى أكرهك ، ونوافذ البيوت المغرية حتى وهى خالية ، والجدران المتجهمة المقشفة ، وهذه العطفة الغريبة عطفة الصيرفى ، الذكرى المظلمة ، حيث سرق السارق ، وفى غمضة عين انطوى ، الويل للخونة ، فى هذه العطفة ذاتها زحف الحصار كالثعبان ليطوق الغافل ، وقبل ذلك بعام خَرَجْتَ من العطفة تحمل دقيق العيد والأخرى تتقدمك حاملة سناء فى قماطها ، تلك الأيام الرائعة التى لا يدرى أحد مدى صدقها ، فانطبعت آثار العيد والحب والأبوة والجريمة فوق أديم واحد) (الرواية : ص ٦٣).

ومن الواضح أن بروز الصورة فى بداية هذا النموذج يجسد إحساس البطل بقدرته على أن يقوم بأفعال لا نهاية لها تحقق له الانتقام من نبوية وعليش . ويبدو البطل قد أسقط مشاعر الكراهية لديه على الأماكن المختلفة التى يمر بها.

ولقد استخدمت هذه التقنية فى مواضع مختلفة من الرواية - منها على سبيل المثال صفحات ٥٩ ، ٧٨ – ٨٣ – لتؤدى وظائف متعددة ، ولعل نموذجها ،ص ص ٧٨ - ٧٣، أن يكون أطول النماذج فى الرواية ، وفيه يوقف سرد الحدث فى الحاضر ليتم الانتقال إلى الماضى فيسرد البطل " سعيد مهران " كيف تعلق بنبوية ، ويصف بعض جوانب علاقته العاطفية به ، ثم ينتقل إلى قص حدوث الخيانة . والملاحظ أن ذلك القطع . فى هذا قد قام على أساس نفسى دقيق ، فباستثناء سرد البطل للخيانة فإن ما سرده قد انصب على تصوير علاقته العاطفية بنبوية فى الماضى ، وقد كان ذلك نتيجة إحساسه العميق بالغربة وحاجته إلى الحب الأسرى فى الحاضر ، هذا إذا نُظِر إلى القطع من منظور علاقته بالسارد /

البطل . فإذا نُظر إلى هذا القطع من منظور علاقته بحدث الرواية فإنه يأتى تفسيرًا لثورة البطل على مَنْ خانوه.

ومن الملاحظ أن طول المساحة المكانية التى تم فيها ذلك القطع كان يمكن أن يؤدى إلى إحداث رتابة فى السرد ، ولكن ذلك لم يحدث ؛ لأن الكاتب - ومن ثم السارد أيضا - قد اعتمد على التنويع فى الضمائر المستخدمة مما يعكس انتقالاً بين طرفين مختلفين ؛ بمعنى أنه كان ينتقل - دائمًا - داخل الفقرة الواحدة بين عدد من الجمل المتتابعة - بين ضميرى المتكلم والمخاطب، أى : أنا ومشتقاته وأنتَ ومشتقاته.

وأما تقنية التزامن فتعنى أن يدور حدثان مختلفان فى لحظة زمنية واحدة ، والغالب أن يكون أحدهما خارجيًّا والآخر داخليًا، وإذا كانت تقنية القطع تقوم على التزامن فلعل الفارق الدقيق بينها وبين تقنية التزامن هو أن إيغال الشخصية فى عالمها الداخلى وسعيها إلى تجسيد جوانب مختلفة يبدو أكثر سيطرة وبروزًا فى تقنية التزامن عنه فى تقنية القطع ، ولعل هذا ما يتأكد من تأمل اللحظات المختلفة التى تبدت فيها تقنية التزامن ؛ إذ هي تلك اللحظات التى كان البطل يشعر فيها بثقل العالم الخارجى ووطأته عليه ، مما جعل من لجوئه إلى عالمه الداخلى بديلا يحقق فيه ذاته ، ويدرك وجوده ، وأحيانا كان لجوؤه لذلك العالم الداخلي يفسر للقارئ سلوكه ، أو قد يبررُ البطلُ لذاته سلوكَه ... ومن ذلك هذا النموذج الذى يرد وهو في طريقة لسرقة فيلا رءوف علوان (لا سبيل إلى التردد فمهنتك هى مهنتك ، صالحة وعادلة ، وبخاصة عندما تُطَبّقُ على فيلسوفها. وعندما أفرغ من تأديب الأوغاد فسأجد في الأرض متسعا للاختفاء . هل يمكن أن أمضى فى الحياة بلا ماض فأتناسى نبوية وعليش ورءوف ، لو استطعت لكنت أخفَّ وزنا وأضمن للراحة وأبعد عن حبل المشنقة ولكن هيهات/ أن يطيب العيش إلا بتصفية الحساب . ؛ لن أنسى الماضى) ، هنا تتوازى الحركة الخارجية مع الحركة الداخلية التى تنتج عن محاولة البطل أن يبرر لنفسه مسلكه إزاء "رءوف علوان" ، ولذا فقد بدأ بلا النافية للجنس واسمها (لا سبيل) مما يفيد قطع الشك وبزوغ اليقين في ذاته ، ثم الاستفهام (هل .... ورءوف؟) للنفى ، ثم جملة (لو استطعت .... المشنقة) التى تؤكد النفى ، ثم (هيهات ... الحساب) التى تؤكد النفى أيضا ، ثم النفى بلن (لن أنسى .... نفسى) التى ينصرف النفى فيها إلى الحاضر ثم إلى المستقبل وهذا هو الأكثر ، أى أن الفقرة - بكل أنماط الصياغة الأسلوبية فيها - تصور الإصرار : إصرار البطل على الانتقام.

ومن النماذج الأخرى لاستخدم تقنية التزامن السطورُ الأولى من الفصل العاشر ، فبعد أن بدأ الفصل بالراوي الموضوعي الذي سرد عن سعيد مهران ... ارتدى بدلة الضابط على سبيل التجربة فحدجته "نور" رافعة يديها في تسليم ، وإن لم يكن شيء لا يمكن أن يهددها (ص٧٧) ، ثم برزت ،مباشرة، تقنيةُ التزامن مُصَوِّرة الأحاسيس المختلفة التى كانت تختلج بها نفس سعيد مهران ، وذلك على النحو التالي: (مدينة الصمت والحقيقة . ملتقى النجاح والفشل والقاتل والقتيل . مجمع اللصوص والشرطة حيث يرقدون جنبا إلى جنب فى سلام لأول ولآخر مرة . وشخير "نور" يبدو أنه لن ينقطع إلا حين تستيقظ عند الأصيل ، وستبقى أنت فى السجن حتى ينساك البوليس حقا ؟ .. وبقدر ما يخون الموتُ الأحياءَ فستذكر القبور الخيانة ، ثم تذكر بالخيانة نبوية وعليش ورءوف . وأنت نفسك ميت منذ أطلقت الرصاصة العمياء ، ولكن عليك أن تطلق مزيدا من الرصاص)(الرواية ص ٧٧).

ولعل من أبرز التقنيات الزمنية المستخدمة فى السرد فى هذه الرواية هى تقنية الحلم ، وهى تقنية يمكن أن تُستَخدم فى إطار تقنيات تيار الوعى فتصبح واحدة منها ، كما يمكن أن تُستخدم بعيدا عن تقنيات تيار الوعى . وقد تجلت هذه التقنية فى الفصل الثامن (انظر : ص ص ٦٤-٦٥) ، حيث كثف الحلم مجموعة من النبوءات التى تشير إلى مصير البطل وتصور مكانة "رءوف علوان" . ويعتمد الحلم من حيث بناء زمان أحداثه على حرية الانتقال بين أزمنة مختلفة ، وعلى إمكانية التداخل بين مسارات زمنية متعددة.

(٢/٣)

وأما المونولوج الداخلى فيشكل عنصرا من العناصر الأساسية فى السرد فى هذه الرواية ، وهو أيضا تقنية من التقنيات السردية ، وهو يشترك مع تيار الوعى فى كونه كشفًا حُرًّا عن الشعور الذى يعتمل فى نفس الشخصية الروائية فى لحظة ما[٤] ولكن من الواضح أن الفارق بينهما فى هذه الرواية تحديدا فى أن المونولوجات الداخلية فيها تميل دائما إلى القصر فهى لا تتجاوز سطرين اثنين مما لا يتيح لها الكشف عن جوانب مختلفة أو متعددة من العالم الداخلى للبطل ، ولعل السبب وراء إيجاز نماذج المونولوج الداخلى فى هذه الرواية يكمن فى أن المواقف التى وردت فيها هذه النماذج لم تكن تحتمل الإطالة ؛

---

[٤] حول تعريف المونولوج الداخلي: انظر المصطلحات التالية: المونولوج، المونولوج المسرحي، المناجاة النفسية، في معجم مصطلحات الأدب، مرجع سابق، صفحات: ١٢٢، ٢٥٦، ٣٢٩.

بمعنى أنها كانت مواقف تعتمد على الحركة السريعة التى لا تتيح للشخصية أن تتوقف إلا قليلا جدًا؛ لتصور للمتلقى مالا تستطيع نقله إلى الشخصية أو الشخصيات الأخــرى التــي تشاركها الموقف . ومن الصفحات التى أوردت تلك النمــاذج صــفحات ٧٤ ، ٧٥، ٧٦ ، ١١٣ ،١١٥، والملاحظ أن النماذج الواردة في صفحتي ٧٤ ، ٧٥ ، وهما مــن الفــصل التاسع ، قد وردت في سياق الحوار بين (سعيد مهران ونور) حين ذهب ليختبئ في بيتها ، ولعل اللحظة الزمنية التى وردت فيها تلك النماذج التى حددت طبيعتها فهى لحظة بــين امرأة (نور) تحب رجلا لا يحبها (سعيد) ، ولكنه الآن يحتاج مساعدتها ، وهى تريد أن تعبر عن حبها له بينما هو لا يستطيع أن يخدعها أو يوهمها أنه يحبها . وهو يتحدث إليها بينما ما يدور في دخيلته لا يستطيع التصريح به أمامها فيتحول ذلك إلى مونولوج داخلــي قصير تنتج أربعة مونولوجات قصيرة تكشف عن بعض التناقضات الأساسية والحقيقية التى يحياها البطل ، والتى يتمزق بينها وبين خارجه / ظاهره .... ومن ذلك حــين يــدور الحديث بين (سعيد ونور) حول زوجته فتصفها نور بالقول : (<u>خنزيرة ! ، مثلك يُنْتَظر ولو حكم عليه بتأبيدة !</u>) (ص ٧٥) فتعبر ضمنًا عن حبها العميق له حبا تفيض الوفاء له ، لكنه لا يستطيع أن يدعى أنه يحبها فيلجأ إلى المونولوج الداخلى على النحو التالى :

<u>(الماكرة . مثلى لا يحب الرثاء . احذري الرثاء . ياضيعة الرصاص في الصدور البريئة)</u> (ص ٧٥).

إنه يرفض بقوة إغراءها ، لكنه لا يستطيع إعلان ذلك ... وحين تؤكد نور لسعيد (<u>على أي حال هى امرأة لا تستحقك !</u>) لا يستطيع هو سوى اللجــوء إلــى المونولــوج الداخلى <u>(صدقتِ . ولا أي امرأةٍ . لكنها مفعمة حيوية وأنت تترنحين فوق الهاوية . نفخةٌ واحدة ثم تنطفئين . ومالكِ في قلبي سوي الرثاء)</u> (ص٧٥) فينفى بقوة أن تكون أى امرأة جديرة به ، ويؤكد أنها كالوردة الذابلة التى سيزداد ذبولها بعد ذلك ، وأنه يشفق عليها ، ومع ذلك كله لا يستطيع أن يذكر لها ذلك كله صراحة.

ومن اللافت أن تلك المونولوجات القصيرة تقوم على التزامن إذ تتم فى اللحظة نفسها التى يجرى فيها الحوار هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن هذا التزامن قد يفضى إلى اختلاط هذه المونولوجات بالحوار ، ولكن القارئ يستطيع تمييزها بعلامتين لغويتين همــا عدم وجود شرطة (-) فى بداية المونولوجات على العكس من جمل الحوار ، ثم اعتمادها على ضمير المفرد المؤنث المخاطب (أنتِ).

اعتمدت هذه الرواية - فى تشكيلها - على عدد من الشخصيات ، ويكاد القارئ يدرك أن سعيد مهران يمثل الشخصية الرئيسية والأساسية فيها، بينما تعد الشخصيات الأخرى شخصيات ثانوية ، وإن كان بالإمكان تقسيم تلك الشخصيات الثانوية إلى نوعين مختلفين ؛ فهناك شخصيات مُنْحَصرة في إطار ضيق لا تكاد تفارقه يتمثل في صفة أو خصلة وحيدة تسيطر على الشخصية طوال أحداث الرواية ، وتمثل شخصيات نبوية ، عليش ، طرزان · هذا نوع ، فبينما يمثل "عليش" دور الخائن الذى يخون صديقه فإن "طرزان" يمثل دور الوفى أو المساعد·

وهناك شخصيات ثانوية أيضا لكنها تحتل مساحة أكبر فى حدث الرواية مما ينتج عنه أن يُبْرِزَ الكاتبُ لكل منها عددًا من الصفات أو الخصال التى تتناسب مع أهمية دورها ، بل إن بعضها يحمل مغزى غير مباشر فيتحول إلى رمز اجتماعى أو إنسانى ، وهى شخصيات : نور ، ورءوف علوان ، والشيخ على الجنيدى ·ورءوف علوان - هنا - نموذج - على درجة ليست قليلة من العمق - للصحفى الانتهازى أو للمثقف الذى يسعى إلى مصالحه الشخصية ، حتى لو كان ذلك على حساب القيم التى كان هو نفسه يؤصلها فى الآخرين · وخطورة هذا النموذج أنه يستطيع التواؤم مع الأنظمة السياسية التى لا يؤمن -هو بالفعل - بصدقها ، بينما يمثل الشيخ على الجنيدى (الصوفى المعتزل فى الخلاء بين المدينة والصحراء)(*) وليس ذلك إلا دليلا واضحا على أنه نموذج الصوفى الذى يدعو إلى الحلول الفردية الأخلاقية دون أن يستمد حلوله تلك من واقع الحياة ، ودون أن يكون قادرا إلا على الإصلاح الخلقى الفردى ، بل إنه بلغته المُلْغِزة والمعتمدة على الإشارة يُضعف من فعاليته ، وقد يرمز مسلك هذه الشخصية إلى أن الخلاص الإنسانى الحقيقى لن يكون بمسلك الطريق الصوفى·

ولعل شخصية "نور" أن تكون - مقارنة برءوف والجنيدى - أكثر تركيبا ؛ فهى - من الجانب الاجتماعى - يمكن أن تكون نموذجا لشخصية البغى التى يكشف وضعها الاجتماعى عن تحكم المادية في قيم المجتمع وأخلاقياته ، وتدلل بمسلكها إزاء "سعيد مهران" على (أن فساد الجسد لا يعنى بالضرورة خراب الروح ، وأن المنحرف ضحية للآخرين

(*) محمد حسن عبد الله: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، مكتبة مصر، ١٩٧٨.

قبل أن يكون جانيا عليهم)[6] (تقارف الخطيئة ولكنها تحلم بيوم التوبة : الأمان والبيت الهنيء القانع) [7]

وهى لذلك يمكن أن تكون، علامة الحب المفقود الذى يمكن أن يحول "البطل" إلى تمرد إيجابى حين يمازجه الحبُ والأملُ)[8]. كما يمكن أن تكون رمزا لـ (نور الخير الذى يلمع وسط سياق اجتماعى يسيطر عليه الظلام ، نور يقدم "الحب "في الوقت الذى يُضطرُ فيه لبيع الجسد)[9].

ويبقى "سعيد مهران" البطل والشخصية الأساسية فى الرواية ، ولقد فُرِضَ عليه قبل أن تبدأ الرواية أن يتحول إلى لص ، فهناك الفقر ، ووفاة أبيه وتحمله كفالة أمه ، ووفاة أمه نتيجة الفقر ، ثم أفكار "رءوف علوان" عن الأغنياء وتبريره السرقة فتشكل اللصوصية البعد الأول فى شخصيته ، ثم يشكل الانتقام البعد الأساسى فيها ، لتصبح حركته فى الرواية مُوَجَّهةً نحو تحقيق ذلك الهدف ، فيتحول - بداية من إصراره على الانتقام من نبوية وعليش ورءوف - إلى) بطل تراجيدى يحمل كل بذور المأساة ، فهو يحارب الخيانة بمفرده ولكن ضرباته تطيش ولا تصيب إلا الأبرياء .... إنه ثار على الخونة والخيانة ولكنه لم يعرف كيف ينظم ثورته ... بل إن ثورته كانت مجرد عاطفة هوجاء كنتيجة لطبيعته المندفعة العمياء التى ترى الهدف أمامها فقط ولا ترسم الخطط المحكمة للوصول إليه)[10].

ويمكن أن تكون هذه الشخصية رمزا للإنسان الباحث عن تحقيق العدالة.

(٤)

واللغة المستخدمة فى هذه الرواية هى الفصحى المعاصرة التى يتوجه بها الكاتب نحو القارئ العام ، ويدرك الكاتب جيدًا أنه يتوجه بنصوصه نحو قراء ذوى مستويات ثقافية متباينة مما يفرض عليه ألا يجعل من لغته عائقًا أمام تلقى عدد كبير من القراء لعمله . ومن اللافت أن أعمال "نجيب محفوظ" تقوم على الفصحى المعاصرة ، ولا تُستخدم فيها

---

(٦)، (٧) محمد حسن عبد الله: المرجع السابق، ص ٢٥٠

[8] الإسلامية والروحية، ص ٢٥١.

[9] انظر: لويس عوض: اللص والكلاب، مقال منشور في كتاب: نجيب محفوظ، إبداع نصف قرن، إعداد وتقديم غالى شكرى، دار الشروق ، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٦.

[10] نبيل راغب: قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٢٤٥.

العامية إلا فى بعض التعبيرات أو الكلمات التى يرى "محفوظ" أنها أقدر على توصيل دلالة قد لا تستطيع الكلمة الفصيحة توصيلها . وتتسم فصحى الرواية بعدد من السمات الأسلوبية ؛ من أبرزها تنوع المستويات اللغوية ، والتكثيف اللغوى فى كثير من المواضـــع ، ثـــم اعتماد الكاتب على التناص فى بعض المواضع أو المواقف فى الرواية.

ويتبدى تنوع المستويات فى بروز مستويين مختلفين داخل لغة الرواية؛ فهناك مستوى الفصحى المعاصرة الذى يعتمد على كلمات يَتَكَشَّف معناها للوهلة الأولى دائما ، وتهـدف دائما إلى توصيل المعلومات إلى المتلقى أو تصوير أحاسيس الشخصيات فتعتمد حينئذ على الصورة البلاغية ولاسيما التشبيه ، ويمكن أن يجد القارئ هذا المستوى في أية صفحة من صفحات الرواية . ومن المهم أن يتنبه القارئ إلى أن "محفوظ" قـد جعـل الشخـصيات المختلفة التى تمثل الطبقات الشعبية والفقيرة تنطق بهذا المستوى اللغوى رغم أنها تستخدم العامية فى الحياة اليومية ، ويمكن مراجعة حوارات سعيد مهـران ، نـور ، علـيش ، طرزان، وغيرها من الشخصيات.

وأما المستوى الثانى فهو يمثل مستوى من مستويات فصحى التراث وهو مـستوى اللغة الصوفية وهى التى يستخدمها "الشيخ على الجنيدى" ، ويعتمد هـذا المـستوى ككـل الكتابات الصوفية على الإشارة والتلميح أكثر مما يعتمد على التعبير الصريح أو المباشر ، وكانت هذه اللغة وسيلة لتعميق أزمة البطل ، بمعنى أن أزمة البطل كانت تُلجئه إلى البحث عن حل عند الجنيدى ، وكان الجنيدى يستمع إلى الشكوى ، وبدلا من تقديم الحل ، يقـدم إجابات ملغزة تدفع البطل إلى اليأس من وجود حل لأزمته ، مما يشير إلى أن هذه اللغة كانت وظيفتها مناقضة لوظيفة اللغة - أى الأصلية - من تحقيق للتواصل بين المتخاطبين بها . ويستطيع القارئ ان يعود إلى المواقف المختلفة التى دارت فيها حوارات بين مهران والجنيدى ، ومنها :الفصل الثانى ص ص ٢٠ - ٢٦ ، والفصل السادس ص ٦٦ ، ٦٩ ، ٧١ . والفصل السابع عشر ص ص ١٣١ - ١٣٤ . ومنها ذلك النموذجُ الذى يدور بعد خروج "سعيد مهران" من السجن ورفض ابنته له ، وهو ينقل ذلك للشيخ ، ثم يدور الحوار ...

فقال جادا : قلت لنفسي إذا كان الله قد مدَّ له العمر فسأجد الباب مفتوحًا.

فقال الشيخ بهدوء : وباب السماء كيف وجدته ؟

-لكني لا أجد مكانا في الأرض ، وابنتي أنكرتني.

-ما أشبهها بك...

-كيف يا مولاي ؟

-أنت طالب بيت لا جواب.

فأسند رأسه المفلفل إلى يده المعروقة الدكناء ، وقال:

كان أبي يقصدك عند الكرب ، وجدت نفسي...

فقاطعه بهدوء لا يخرج عنه.

أنت تريد بيتا ليس إلا ... (الرواية ص ٢١)

وأما سمة التكثيف اللغوي فتعنى تحميل الصياغات اللغوية بدلالات متعددة من ناحية، والتعبير عن أحاسيس عميقة فى أنماط لغوية موجزة كالجمل القصيرة -من ناحية ثانية، والتركيز فى الفقرة على شعور أساسى تأخذ المفردات والتراكيب والأنماط البلاغية فى تعميقه من زوايا مختلفة وفى حيز صغير دائما - من ناحية ثالثة ، ويستطيع القارئ أن يتوقف أمام هذا النموذج...

(وتطلع إلى نوافذ البيت ويده قابضة على مسدسه في جيبه . الخيانةُ بشعة ياعليش . ولكي تصفو الحياةُ للأحياء يجبُ اقتلاعُ الخبائثِ الإجرامية من جذورها .واقترب من باب البيت ملاصقًا للجدار ثم دخل . وصعد السلم في حذر شديد . وظلامٌ دامسٌ. مارًا بالدور الأول فالثاني ثم الثالث . ها هو الباب المغلق على أدنأ النوايا والشهوات ، مَنْ سيفتح إذا طرق الباب ؟ هل تجيء نبوية ؟ هل يكمن المخبر في مكان ما ؟ النار تنتظر المجرمين ولو اضطر إلى اقتحام الشقة . لابد أن يعمل وأن يعمل في الحال ، فحرام أن يتنفس عليش سدرة يوما كاملا وسعيد مهران طليق ، وستفوز بالهرب سالما ، كما فزتَ عشرات المرات ، وكما تتسلق العمارة في ثوانٍ، وكما تثبُ من الدور الثالث فتصل الأرض سالمًا، وكما تطير إذا شئت . وطَرْقُ الباب يبدو ضروريًا ولكنه سيثير الريب ، وبخاصة في هذه الساعة ، وستصوِّت نبوية حتى تملأ الدنيا غبارا ، ويجيء الأنذال ، ويظهر المخبر أيضا فلتحطم الشراعة .هذه هي الفكرة التي كانت تدور في رأسه وهو قادم بالسيارة من بعيد، ها هو يعود إليها أخيرًا.) (الرواية ص ٦٠).

ويفضى تأمل ذلك النموذج إلى ملاحظة دور الصياغة اللغوية - سواء على مستوى الجملة أو التركيب أو الأساليب أو الصورة - فى تحقيق التكثيف اللغوى .فمن الملاحظ بروز نمط الجملة الفعلية ، وهناك تنوع واضح بين جمل ذات فعل ماضٍ ، وجمل ذات فعل مضارع ، ويعتمد هذا التنوع على الانتقال من الراوى المحايد الذى يستخدم الماضى - فى هذه الفقرة - ليصف حركة البطل ، إلى صوت البطل نفسه الذى يعتمد - دائمًا - على

المضارع الذى يصور الحاضر والآن ، واستخدام الفعل فى هذه الفقرة - ماضيا كان أم مضارعا - يجسد حركة متتابعة لا تتوقف.

ويتوازى مع ذلك النمط نمطُ الجملة الاسمية التى تتكرر فى مواضع مختلفة وبصور مختلفة ؛ لتؤدى وظائف متعددة بين الوصف (ويده قابضة على مسدسه في جيبه)،أو التقرير الناتج عن الموقف والمجاوز له في آن (الخيانة بشعة يا عليش) ، أو تصوير الإحساس العنيف الذى يسيطر على البطل (ها هو الباب المغلق على أدنأ النوايا والشهوات).

وثمة بروز واضح - فى بعض الجمل - لصيغ مختلفة من الاستفهام، ترد فى اللحظات التى يشعر البطل فيها بالحيرة أو تتعدد فيها إمكانات الأحداث (مَنْ سيفتح إذا طرق الباب ؟ هل تجيء نبوية ؟ هل يكمن المخبر فى مكان ما) .

بينما يبرز الاعتماد على عدد من الصور البلاغية التى تقوم على نمط من التشبيه (وستفوز بالهرب سالما كما فزت عشرات المرات ، وكما تتسلق العمرة فى ثوان وكما تثب من الدور الثالث فتصل الأرض سالما . وكما تطير إذا شئت) . وتوالى هذا النمط - فى ذلك السياق - إنما يهدف إلى أن يبثُ فى نفس "سعيد مهران" ثقة بالنجاة تدفعه إلى الإقدام بشجاعة على الهجوم.

ويشكل التناص سمة أسلوبية واضحة فى بعض مواضع الرواية ، ومن الواضح أن معظم صور التناص قد وردت على لسان شخصية "على الجنيدى" ، وهى صور مستمدة من آيات قرآنية مثل : (قُلْ إن كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِى يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ) [آل عمران/٣١] و (واصْطَنَعتُكَ لِنَفْسِي) [طه/٤١] (ص٢٦) و(ضَعُفَ الطَّالِبُ والمَطْلُوبُ) [الحج/٧٣] (ص٢٢)، أو من أقوال مأثورة ، مثل :(وقال وهو على الخازوق باسما : جرت مشيئته بأن نلقاه هكذا..) (ص ٢٠)، و(قالت المرأة المأساوية ، أما تستحي أن تطلب رضا من لست عنه براضٍ ؟) [ص٢١] ، و(اللهم إنك تعلم عجزي عن مواضع شكرك فاشكر نفسك عنى ، هذا قاله بعض الشاكرين) (ص ٢٥) ، و (وردد قول القائل "المحبة هى الموافقة" أى الطاعة له فيما فيه أمر ، والانتهاء عما زجر ، والرضا بما حكم وقدّر)(ص ٢٦). وقد تكون مستمدة من الشعر ، مثل:

الوجود عندى جحود ما لم يكن عن شهودى [ص٦٢]

ولقد عكست تلك التناصات عددًا من الأفكار التى يؤمن بها الشيخ ، كما قدمت القيم التى يدعو إليها ، أى أنها - فى عمومها - كانت وسيلة لنقل الأفكار.

ويقل ورود مثل هذا التناص على ألسنة الشخصيات الأخرى ؛ فالبطل ترد على لسانه بعضُها مثل (خير البر عاجله) (ص ٣٨) ؛ لتصوير تقريره الانتقام من رءوف علوان ، أو (وخفتَ أن يصدق عليك المثل القائل : إن البعيد عن العين بعيد عـن القلـب) (ص ٨٢) ؛ لتصوير قراره الزواج عن نبوية.

(٥)

صورت الرواية موقف الكاتب من مسألة تحقيق العدالة عن طريق الانتقام، ويطرح ذلك الموقف التساؤل عن طبيعة العدالة ، وهل هى - عند التعامل مع حالات محـددة - قيمة ذات طبيعة شاملة فقط ؟ أم أنها- مع شمولها -ذات أبعاد نسبية أيضا ؟ .ومن الواضح أن الخيط الأساسى فى حدث الرواية الذى يدور حول تحقيق الانتقام لا يمكن النظر إليـه بمعزل عن دور القدر والمجتمع فى تحديد سلوك الأفراد ؛ بمعنى أن البطل الساعى إلـى الانتقام (= سعيد مهران) لايمكن الحكم بصواب أو عدم صواب مسلكه الساعى إلى تحقيق العدالة إلا بأن توضع فى الاعتبار الملابسات المختلفة المحيطة بمسلكه ؛ فـسعيد مهـران مفروض عليه منذ البداية - كما بيَّنا في دراسة الحدث - أن يسعى إلى الانتقام ، وانتقامه حددته العوامل التى شكلت شخصيته (الفقر - رءوف علوان - الخيانة)، وهى عوامل ليس هو المسئول عنها بل إنه هو ضحية من ضحاياها ، فسعيه إلى الانتقام هو سعى - فـي دلالته الرمزية والشاملة - إلى تحقيق العدالة : أى أن يقتص ممن خانوه سلوكيًّا (نبوية - عليش) وفكريا (رءوف علوان) . وهو وإن كان لصًّا فإن خصومه أيضا قد ارتكبوا من الأخطاء في حق الآخرين والمجتمع ما يفرض - من منظور العدالة المطلقـة - أن يـتم عقابهم ؛ فعليش ونبوية خاناه ، بينما خانه (رءوف) بسلوكه سلوكا يناقض ما علَّمه إياه من قيم . ولكن الفارق العميق -والدقيق أيضًا- أن مسلك "سعيد مهران" يقع تحت طائلة القانون مباشرة بينما لا يقع مسلك علوان ونبوية وعليش تحت طائلة القانون وإن وقع تحت إطار نَقْضِ قيم العدالة والأمانة والصدق . وهذا يعنى أن تحقيق العدالة يتطلب عقـاب سـعيد مهران ، كما يوجب في الوقت ذاته - معاقبة (نبوية وعليش ورءوف) على مـسالكهم ، ولكن بينما كان الجانب الأول يتحقق بعقاب "سعيد مهران" فإن الجانب الثانى كان يستحيل

تقريبا تحقيقه لسبب بسيط ومهم جدا ، فمرتكبو الجـرائم (رءوف - نبويـة - علـيش) ارتكبوها دون أن يخرجوا- ظاهريا -على متطلبات السلوك الاجتماعى . ووضـع هـذين الجانبين المتقابلين إزاء بعضهما البعض - طوال أحداث الرواية - (يعنى لفت النظر إلى أن جوهر العدل والأمانة ، وتكافؤ الفرص جوهر كلى متكامل ، لا يحقق هدفه إلا إذا طُبِّق على نحو متكامل ، وأن عدالة الميزان الاجتماعى والأخلاقى مسألة دقيقة كل الدقة ، ولا يفيد في ضبطها أنها متوازنة أشد التوازن شكلاً ، في حين هى مختلة أبشع الاختلال في واقع الأمر)[11].

ومن الواضح أن طرح الكاتب التساؤل عن العدالة وكيفية تحقيقها بصورة تامة لا ينفصل عن واقع بداية الستينيات فى مصر ، حيث كانت السلطة تـسعى إلـى تطبيـق العدالـة الاجتماعية (= الاشتراكية) ، ولكن ذلك التطبيق ارتبط بسلبيات مختلفة مـن أهمهـا أن بعض مَنْ تعاونوا مع السلطة أو رفعوا شعاراتها لم يكونوا يؤمنون فـى أعمـاقهم بهـذه الشعارات ، وأن كثيرا من كان يجب أن يفيدوا من تطبيق تلك العدالة الاجتماعية لم يـتح لهم إمكانية الإفادة الحقيقية منها.

مراجع عن روايات نجيب محفوظ:

-غالى شكرى : المنتمى : دراسة فى أدب نجيب محفوظ ، بيروت، دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٢.

-غالى شكرى: إعداد وتقديم: نجيب محفوظ : إبداع نصف قرن ، القاهرة، دار الشروق، ١٩٨٩.

-فاضل الأسود، اختيار وتصنيف : الرجل والقمة ، بحوث ودراسات ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٩.

---

[11] محمود الربيعى: قراءة الرواية: نماذج من نجيب محفوظ، مطبعة المدينة، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٦.

-محمد حسن عبد الله : الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ ، القاهرة ، مكتبة مصر، ١٩٧٨.
-محمود الربيعى : قراءة الرواية : نماذج من نجيب محفوظ ، القاهرة، مطبعة المدينة ، ١٩٨٤.
-نبيل راغب : قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩.

القسم الثالث

نصوص من القصة القصيرة



يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) كاتب مصرى معاصر يعده النقاد من أبرز كتاب القصة القصيرة العربية الحديثة ، وُلد بالقرب من دمياط (١٩٢٧)، وتخرج في كلية طب القاهرة (١٩٥١)، وعمل بعد تخرجه بالطب إلى جانب ممارسته الكتابة الأدبية ، وتفرغ منذ (١٩٦٠) لممارسة نشاطه الأدبى والصحفى ، فعين صحفيا فــي جريــدة الجمهورية (١٩٦٠)، ثم كاتبا بجريدة الأهرام ابتداء من (١٩٧٣) ، وظل فــى هــذا العمل حتى وفاته.

وقد جمع بين كتابة القصة القصيرة ، والرواية ، والمسرحية . كما كتب عددًا كبيرًا من المقالات الصحفية ، ومن أشهر مجموعاتــه القصــصية: أرخــص الليــالى (١٩٥٤) ، حادثة شرف(١٩٥٨) ، آخر الدنيا(١٩٦١)، لغة الآي آي (١٩٦٥)، بيت من لحم (١٩٧١) ، أنا سلطان قانون الوجود (١٩٨٠).

ومن رواياته : الحــرام (١٩٥٦)، العيــب(١٩٦٢)، البيــضاء(١٩٧٠)، ومــن مسرحياته :اللحظة الحرجة (١٩٥٨) ، الفرافير (١٩٦٤) ، المهزلة الأرضية (١٩٦٦) ، المخططين (١٩٦٩).

(١)

نشر يوسف إدريس قصة "الهجانة" للمرة الأولى في جريدة المصري (عــدد١٧ مايو١٩٥٣) ، ثم أعاد نشرها فى مجموعته الأول " أرخص الليالى "، ولعل فى هذا التاريخ ما يفسر انتماء هذه القصة إلى تيار الواقعية الذى كان قد أخذ - منذ بداية الخمسينيات -يتصدر التيارات الأخرى فى الأدب المصرى ، وعلى الرغم مــن أن هذه القصة تحمل عنوان " الهجانة " الذى قد يشى - للوهلة الأولى - بأنها تصوير لهذه الفئة التى تمثل جناحا من أجنحة السلطة - فإن درس القصة يكشف عن أنها واحدة من "قصص الحدث"،وهى القصة التى تركز على تصوير حدث دال فى حياة

شخصية أو جماعة ما، وتأخذ فى تعميق مختلف جوانبـه، بينمـا يحتـل تـصوير الشخصية أو الشخصيات مرتبة تالية من اهتمامات الكاتب[1].

ولكن الرؤية التى تعكسها هذه القصة قد قضت أن تنال بعـض الشخـصيات اهتماما واضحًا من المؤلف ، وإن تكيف ذلك الاهتمام بتقديم الحدث على غيره من أدوات التشكيل، ويعتمد التشكيل الجمالي للقصة على الراوي الذي ينتمي إلى نمط الراوي غير المشارك في الحدث ، ولهذا الانتماء تأثيرات مختلفة على الكيفية التى قدم بها هذا الراوى القصة ؛ بداية من تقسيمه نص القصة إلى ســبع لوحــات أو مشاهد تختص كل لوحة منها بتصوير مرحلة من مراحل الحدث ، ومرورًا بموقف الراوى من الفئات الاجتماعية فى القرية، وانتهاءًا بطرائق الراوى فى تقديم حــدث القصة٠

تبدأ اللوحة الأولى بصوت الراوى الذى يصور بداية الحدث: قدوم الهجانة إلى القرية، وينقل الرؤى المختلفة حول سبب ذلك ٠٠ ولأن ما يـشغل الـراوى هـو تصوير حالة الخوف والترقب التى سيطرت على أبناء القرية، فإن وصف الـراوى لأشخاص الهجانة لم يحتل سوى سطرين فقط، بدا فيه هؤلاء الهجانة مـن (العبيـد الطوال السمرذوى الأرجل الرفيعة الحافة) ، ويكشف تحليل اللوحة الأولى عن اقتدار الكاتب - عبر شخصية الراوى - على تجسيد حالة الخوف والترقب التى سيطرت على أبناء القرية الذين ينتمون إلى فئات عمرية مختلفة (رجال - نساء - أطفال) ، إذ لا يلمح القارئ ذكرًا لأى شخصية بملامحها الخارجية والداخلية بينما يجـد تركيزًا واضحًا - يتجلى بوضوح فى كل فقرة من فقرات اللوحة - على حركات الأعضاء : العيون ، الشفاه ، الرءوس ، الألسن ، التى صوَّرت جميعها ما سيطر على أبناء القرية من قلق وخوف وترقب، فصور الراوى بذلك حالة عامة تخـص أبناء القرية جميعًا، ولم يغفل الكاتب عن الكشف عما تحتاج إليه هذه اللحظة مـن تكاتف أهل القرية - ولو شعوريا - فالراوى يقرر - قرب نهاية اللوحة الأولى - (وشعر كل واحد أن الأمر أكثر من أن يفكر فيه وحده ، فتقارب الجيران مذهولين فى حلقات)٠

---

[1] حول مفهوم قصة الحدث عند يوسف إدريس، انظر: عبد الحميد القط: يوسف إدريس والفن القصصى، دار المعارف ١٩٨٠. ص ـــ ص ٢٤٤ ـــ ٢٥٤.

وتمثل اللوحة الثانية انتقالا زمنيا ، إذ إن ما وقع فيها من حوادث قد تَلِـى بساعات حوادث اللوحة الأولى ، ولقد بدأ الراوى فى سرد حوادث اللوحة الثانية فقدم ما يكشف عن ازدياد حالة القلق والترقب السائدين على أبناء القرية ، ثـم تـرك الراوى موقع السرد، واتجه إلى تقديم صورة لاجتماع بعض أبنـاء القريـة وهـم يتناقشون فيما سيواجهون به هؤلاء الهجانة، ويتبنى الراوى منظـورًا واقعيـاً فـى تصويره ؛ فأبناء القرية رغم ما فيهم من خوف وقلق وترقب ، لم يتخلـوا عـن السمر والفكاهة • إن سيطرة الراوى غير المشارك في الحدث على السرد تقوده إلى تصوير موقف الفئات الأخرى في القرية من الهجانة ؛ ففى الفقرتين الأخيرتين يصور العمدة (ممثل السلطة) و الأعيان (أغنياء القرية) ؛ فالعمدة يكشف عن حاجة القرية إلى الهجانة حتى تنضبط السلوكيات ، أما الأعيان فكانوا (يموءون وهم يوافقونه على كل ما يقول ، بل تمنى واحد منهم لو كان الوُدُّ وده ليبقى الهجانة تسوق النـاس أمامهم كالنعاج أعوامًا وأعوامًا)•

وبقدر ما يكشف تقديم الراوى لموقف العمدة والأعيان من الهجانة عن انقسام القرية انقسامًا طبقيا يجعل من قهر الفلاحين محققا لصالح العمدة والأعيان ، فإن هذا التقديم يسهم فى توسيع الإطار الاجتماعى الذى يصوره الحدث•

ولما كانت اللوحة الثالثة تهدف إلى استكمال صورة اليوم الأول لوجود الهجانة فى القرية فإنها تتم سردًا على لسان الراوى ، ويقوم الراوى فى هذه اللوحة بمتابعة تأثيرات وجود الهجانة على أبناء القرية • وإذا كانت هذه اللوحة تبدأ بجملة موجزة (واصفر العصر) تشير إلى الانتقال الزمنى – فإنها تتشكل من حوادث متتابعة موجزة تسرد فى ثلاث عشرة فقرة قصيرة ، يتراوح طول كل منهما بين ستة إلى سـبعة سطور ، وتبدأ كل فقرة – فيما عدا فقرتين – بفعل يصور حادثة أو تصرفًا ، وتتابع الأفعال فى بداية كل فقرة) (رأى – تحرك – ازدحمت – قُطعت – راح –اختفت – لم ينم – جاء – ارتجت – أعقب – بات – أدرك) ، وبقدر مـا يكشف الاتكاء على نمط الجملة الفعلية عبر فقرات هذه اللوحة عن ازدحام اللوحة بحوادث متتابعة – من ناحية ، فإنه يكشف – من ناحية ثانية – عن جوانب القيود التى خضع لها أبناء القرية ، ويتوازى مع هاتين النـاحيتين تغييـب الـراوى لأى

شخصية محددة من أبناء القرية ، وهذا ما يتجلى فى إسناد كثير من الأفعال إلــى الجماعة أو الناس٠

ويقوم منظور الراوى فى هذه القصة على متابعة تـصوير الحـدث - عبـر تطوره - ويتخذ من مرور الزمن علامة واضحة على انتقال الحدث إلى مرحلة تالية من مراحل تطوره ، فتبدأ اللوحة الرابعة بما يشير إلى مرور اليوم الأول وبدايــة اليوم الثانى (وطلع الصبح) ٠ ويجعل الراوى من مرور الزمن : بداية يوم جديد ووسيلة إلى تصوير تأثير حالة فقدان الحرية) (سيطرة القهر) على أبناء القرية ، ورغم تعدد المظاهر التى ساقها الراوى لتصوير ذلك ، فإن تصوير ذلك الانكسار الداخلى الذى يعانيه / أبناء القرية قد تجلى بوضوح فى الفقرة الأولى (وتفتحـت الأبواب ، وانطلق الخلق كالدجاج الذى ضايقته زحمة القصص ، وكانوا حين يتبادلون تحية الصباح يقولونها بقلوب متورمة وأرواح خجلة ، كانوا كالذى فقد شيئا ولكنه لا يدرى كنه ما فقد) ٠

ولأن الكاتب يتبنى رؤية واقعية تقوم على الإدراك الجدلى للعناصر المختلفـة (الإيجابية والسلبية) التى تشكل أى ظاهرة ، فإنه يأخذ فى تصوير جانب من جوانب حياة القرية الاعتيادية الذى يتمثل فى اجتماع أبناء القرية معًا للـسمر ٠ ويتحقـق السمر بقيام شخص (عبدالغنى) بتقليد بعض شخصيات القرية تقليدًا ساخرًا مما يكشف -بطريقة غير مباشرة - عن محاولة أبناء القرية أن يعيشوا حياتهم المعتادة٠

ويقترن تصوير هذا الجانب بتقديم شخصيات مختلفة من القرية ، ولعلها المرة الأولى فى هذه القصة التى يتوقف فيها الكاتب ليقدم للمتلقى كثيـرا مـن الملامـح الخارجية لعدد من شخصيات القرية (عبد الغنى - عبد الخالق الحلاق - دعدور)٠

ولا تنتهى هذه اللوحة إلا بقضاء الهجانة على مجلس السمر فيما يمثل قضاءًا على إمكانية أن تظل حياة القرية - ولو فى جانب ضئيل منها - ماضــية فــى مسارها المعتاد٠

إن تعدد الحوادث والشخصيات التى قامت اللوحة الرابعة بتصويرها يشير إلى أن الراوى قد تراجع دوره فى هذه اللوحة ، بمعنى أنه لم يعد وحده طرفًا مباشرًا أمام المتلقى / القارئ ٠ ولكن الراوى يفاجئ المتلقى بحضور مُركّزٍ فــى نهايــة اللوحة إذ يقدم تعليقا كاشفًا عن وصول الحدث / القهر إلى ذروة "جديدة" من ذراه فـ (يومها نامت البلدة من العصر)٠

ولعل انتماء راوى " الهجانة" إلى نمط الراوى غير المشارك قد جعله قــادرًا على أن يقنع القارئ – فنيًا – أن ثمة مسافة واضحة بينه وبين الحدث الذى يرويه ، وتبرز تلك المسافة الفاصلة كلما استخفى الراوى وصدَّر لقطات أو مشاهد مختلفة تكشف عن أبناء القرية ، وإذا كان الراوى قد بدأ اللوحة الخامسة بعلامة تشير إلى مرور الزمان – زمن القهر (ومر يومان وثلاثة وخمسة) • فإنه سرعان ما قدم ثلاث لقطات مختلفة ، وموجزة ، تصور انتشار القهر الذى يمارسه الهجانة علـــى أهل القرية؛ فيصور ما حل بـــ (الحاج مصطفى وزوجته / عبد الحميد وزوجته، ثم شيخ البلد) • ورغم أن هذه اللقطات الثلاث قد قُدِّمت على لسان الراوى فإن لجوء المؤلف إلى تقديم بعض جمل الحوار التى دارت فى كل منها قد خففت من سيطرة الراوى عليها•

ويمثل الجزء الثانى من هذه الفقرة الخامسة / تطورا فى حركة الحدث نحو إحكام القهر – من ناحية ، إذ يصور الكاتب شخصية جديدة من أبناء القرية (حامد أبو اسماعين الذى يمثل بطل القرية) – فإنه يصور أيضا القهر العنيــف الـــذى تعرض له) (أبو اسماعين) على يد الهجانة (القهر هنا متمثل فى الضرب العنيف والسجن)•••

الراوى هو الذى يروى ، يحكى ، يسرد • يتطلب هذا كله تغييرا فى إيقاع القص، ووسيلة من وسائل ذلك هى التعليق ، وفى هذه القصة يُلْحَظُ أن التعليـــق يرد دائما على لسان الراوى فى نهاية اللوحة ، والتعليق الذى يقدمه الـــراوى فـــى نهاية تلك الفقرة يشير – بوضوح – إلى أن القهر قد وصل إلى غايته ، فأبنـــاء القرية (عادوا يومها من السوق ، وكل يقول لنفسه : ابعد عن الشر وغنى له)•

(٢)

توصف القصة القصيرة بأنها تصور شخصية مأزومة مما يشير إلى أنها تقوم بتصوير أزمة فرد فى لحظة زمنية موجزة ، وهذا ما يفضى إلى بروز التكثيــف والتركيز خاصتين أساسيتين لحدث القصة القصيرة • ورغم أن الحــدث فـــى قـــصة "الهجانة " لا يصور أزمة شخصية واحدة فإنه حدث قصصى يمثل نمطا مختلفا عن حدث القصة القصيرة التقليدية إذ يقوم على تصوير أزمة جماعة (أبناء القرية من

الفقراء وصغار الفلاحين) فى لحظة زمنية قصيرة ، وقد ركز الكاتب حركة الحدث على هذه الأزمة ، وغلب عليه ضمُّ العناصر والحوادث الجزئية المختلفة التى قدمها فى اللوحات المختلفة إلى تلك الأزمة ، فبدا الحدث مركزًا مكثفًا.

وتكاد القصة تبدأ ببداية الحدث مباشرة ، إذ يمثل قدوم الهجانة إلى القرية بداية الأزمة التى تضع حياة أبناء القرية أمام منعطف للتغيير ، وتبدو فعالية الزمن فـى تشكيل حدث هذه القصة واضحة ، وترتبط حركة هذا الزمن – فى امتدادها وتتابعها عبر لوحات القصة – بحركة الحدث من حيث هو تصوير لأزمة جماعة :فَرْضُ القهر عليها من قوة أعلى (السلطة والهجانة) ، ومحاولتها البحث عن خلاص مـن ذلك القهر . ويكشف تأمل لوحات القصة عن تشكل حركة الحدث فى اتجاه متصاعد ، يتركز من اللوحة الأولى حتى اللوحة الخامسة على تصوير القهر ، وتكاد نهاية اللوحة السادسة أن تصور بكثافة سيادة القهر على أبناء القرية جميعا، حتى علـى هؤلاء الذين يتبعون السلطة كشيخ البلد والخفراء.

وتبدو فعالية الزمن – من حيث هو إطار فعال يتجادل بعمق مع الحـدث – فى تدعيم اتجاه الحدث نحو مسار واحد تتركز فيه دلالة القهـر . فـرغم تعـدد الحوادث الجزئية التى برزت فى المشاهد الستة الأولى فقد كان الإطار الزمنى على النحو التالى:

الفقرة	مدة الزمن
(أ) ١ + ٢ + ٣	نصف يوم من العصر إلى العشاء
(ب) ٤	يوم كامل ، وتالٍ للأول.
(جـ) ٥	عدة أيام

إن تأمل هذه الحركة الزمنية يكشف عن فعاليتها في تجسيد القهر فعالية تتمثل إما في التكثيف كما في الفقرات الأربع الأولى ، أو في الاتساع الذى يتجلى فيمـا يُصَتِّرُ به الراوى الفقرة الخامسة (ومر يومان وثلاثة وخمسة) ؛ إذ يتحول الزمن فيها إلى حركة اعتيادية، وليست اعتياديته فى هذا السياق ، إلا تجسيدًا لسيطرة القهر على أبناء القرية سيطرة توهم بألفتهم له.

ولعل من المفيد ملاحظة أن تحول الزمن إلى حركة اعتيادية قد ازداد تأصلا فى الفقرة السادسة التى لا تبدأ - على عكس معظم الفقرات السابقة - بعلامة زمنية واضحة ، وإنما تبدأ بذلك الوصف الدال (كما تتهادى مياه الترعة لا يقلقها إلا موجات خانعة لاتكاد تشب حتى تموت ، عاش الناس وقد رضوا بما كان وسلموا بما حدث ، وما قد بقى فى قلوبهم من استنكاف زال وامحى ولم يعد بها إلا تسليم ذليل) . وهو تصوير يجعل من حركة الزمن حركة أبدية أقرب إلى الجمود ، وليس ذلك الجمود الا إبطاء للحركة يشير إلى سيادة القهر.

إن الحدث - فى علاقته بالزمن ، حتى نهاية الفقرة السادسة - قد جسد تصاعد القهر ضد أهل القرية ، ثم سيادته ، وقد جدل الكاتب بين أزمة الجماعة / أهل القرية وأزمة بطل القرية (مرسى أبوإسماعين) ؛ إذ تتمثل الأزمة في معاناة القهر . ولكن بطل القرية كان أكثر قدرة على تقديم الحل .... ويعتمد الحل على المفاجأة : اختفاء "مرسى أبواسماعين" ثم عودته سرًا ، واتفاقه مع عدد من رجال القرية على سرقة أسلحة الهجانة، والمفاجأة - هنا - تقنية فنية كاشفة عن رؤية الكاتب أيضا واستخدامها هو بداية تحويل مسار الحدث نحو تخلص أبناء القرية من القهر ، ثم جعل الكاتب من الحيلة تقنية فنية تالية تقلب مسار الحدث ، بنجاح الحيلة يصل الحدث إلى نهايته ، أى إلى حل أزمة الجماعة والقضاء على القهر.

(٣)

ولعل اهتمام الكاتب بالحدث قد جعله يولى الشخصيات اهتماما تاليا لاهتمامه بذلك الحدث . وباستثناء الراوى الذى سرد القصة فإن شخصيات القصة تنقسم إلى مجموعتين مختلفتين:

أ ــ شخصيات تمثل السلطة؛ وهى شخصيات العمدة ، الأعيان ، الخفراء ، ثم الهجانة، وباستثناء شخصيات الهجانة فإن المؤلف قد اكتفى فى تصويره لشخصيات هذه المجموعة بإبراز موقفها من قهر الفلاحين، فبدت - هذه الشخصيات - محبِّذة له . متطلعة إلى دوامه واستمراره ، وتكاد أن تكون شخصيات الهجانة هى

الشخصيات الوحيدة بين هذه المجموعة التى قدم لها الكاتب وصفًا خارجيا موجزا ، فالهجانة هم (العبيد الطوال السمرذوى الأرجل الرفيعة الجافة) ، ولما كانوا أداة للقهر فقد كان طبيعيا أن تكون أداتهم هى (الكرابيج المسقية بالزيت) · ولا يدهش المتلقى حين يجد أن الهجانة لا يفارقون دور القاهر ، ولا تبدو عليهم علامـــة "ضـــعف" إنسانى إلا بعد أن سرقت بنادقهم·

ب ــ شخصيات تمثل أبناء القرية ، وتنقسم إلى فئتين مختلفتـــين ؛ فهنـــاك أشخاص أشار إليهم الكاتب مرارًا ، مثل : (النساء - الـــصغار - الطلبـــة - التلامذة) دون أن يميزهم بأسماء أو ملامح خارجية ، ويتم تصويرهم دائما- فـــى هذه القصة - فى سياق الكشف عن تأثيرات القهر على مختلف أبناء القرية·

وأما الفئة الثانية فتتمثل فى عدد من الشخصيات التى حدد الكاتـــب أســـماءها وأعمالها ، ولم يكتف بذلك بل ساوى بين هذه الشخصيات فى تقديم الملامح الخارجية لكل شخصية منها ؛ ومن البيّن أن اهتمام الكاتب بهذه الملامح الخارجية التى تميز هذه الشخصيات إنما يرجع إلى دورها المؤثر في حياة القرية ؛ فعبد الغنى فكه ، ذو قامة قصيرة ، ورأسه مثل حبة البطاطس ، أقرع الرأس، يقوم بتقليد الشخصيات الأخرى · بينما دعدور بائع السردين ضعيف النظر (يصر دائما علـــى التحـــدث بالمنطق والحجج والقانون ، وعلى فلسفة كل ما يدور فى البلد من حادثات) ·بينما يبدو البدراوى محترف كتابة العرائض والبلاغات ، صورة لتلك الشخصية التقليدية النمطية · وتكاد شخصية "مرسى أبو اسماعين" أن تكون أكثر الشخصيات التى نالت اهتمام المؤلف لأن دوره فى تغيير مسار الحدث كان أساسيًا، وهو يمثل شخـــصية الشجاع ، القوى ، الذى لا يرهب أحدًا - من ناحية ، والخيِّر الذى يحمى الجماعة -من ناحية ثانية ؛ فهو (كان يعود المريض، ويعزى فـــى الميـــت ، ويـــساعد الضعيف ، وينتقم للمظلوم ، ويقف لكل صغير وكبير ، وكانت البلدة تفخر به إذا جاء مجال الفخر بين أبطال البلاد) ، فهو إذن نموذج للبطل الأخلاقى·

(٤)

استخدم الكاتب الفصحى فى السرد ، بينما استخدم العامية فى الحوار، دون أن ينفى هذا بروز بعض الكلمات والتراكيب العامية أو الدائرة فى العامية فى بعـــض فقرات السرد · والفصحى المستخدمة فى السرد تمثل مستوى من مستويات الفصحى

المعاصرة التى تنحو نحو الألفاظ التى يتكشف معناها للوهلة الأولى ، وتعتمد على الجمل القصيرة غالبًا ، دون أن تتخلى عن أدبيتها التى تعنى اتصافها بالكثافة فـى المواضع التى يرى الكاتب أنه بحاجة إلى لغة مكثفة فيها ٠ وتمثل فقرات السـرد المختلفة نماذج على تلك الفصحى المعاصرة التى تتوجه نحو القارئ العـام والتـى تبتغى التوصيل : توصيل التجربة الفنية مجسدة ٠٠ وتجلى الكثافة فى بعض مقاطع السرد ، وتستند إلى اعتماد الكاتب على استخدام الصور الفنية، وعلـى اسـتخدامه الجمل القصيرة التى تكون غالبا من نمط الجملة الفعلية ، ومن أمثلة هذه المقاطع :

-(كان الرجال يزومون بها ، ثم تتشعب أصواتهم مملوءة بالخوف والتشاؤم تارة، وتارة ساهمة)٠

-(وكان الصغار يتلقّون الكلمةَ من أفواهِ آبائهم وترتعش أجسادُهم بالخوفِ من الغرباء الذين لم يسمعوا عنهم أو يَرَوهُم ، ثم تنبسطُ وجوهُهم بالفرحِ لأنهم سيرونهم)٠

وقد برز فى لغة السرد كلمات وتعبيرات إما عامية وإما كثيرة الدوران فـى العامية ، ومن هذه الكلمات:

يتبصبصون -القهوة بمعنى المقهى -كوبات بدلا من أكـواب - باظـت - خجلة -شلاضيم - ضب٠

وأما التعبيرات والتراكيب ، فمنها:

أ ــ "يعمل الطعمية" بدلا من يصنع الطعمية٠

ب ــ "قُطعت الأرجل"٠

جـ ــ "شيش " لوصف ضعف النظر٠

د ــ "سنَّ كل واحد عينيه" للإشارة إلى تركيز النظر في شيء ما٠

هـ ــ " كان يعيش في حاله"٠

ومن الواضح أن النظر إلى الكلمات والتراكيب السابقة فى سياقاتها النـصية / القصصية يكشف عن أنها لا تمثل خرقا لتلك السياقات ، بل على العكس من ذلك تقوم التراكيب - خاصة - بتقديم صورة حية تجسد جانبًا فـى الحـدث أو فـى الشخصية قد لا يسهل أن تنقله تراكيب فصيحة ، وهذا ما يتجلى بوضـوح مـن مراجعة السياقات المختلفة التى استخدمت فيها التراكيب الخمسة الأخيرة٠

-ولعل من المفيد ملاحظة ورود بعض الكلمات الأسماء الأجنبية ، مثـــل : الأرمنتوه، ميرز ·

(٥)

تقدم هذه القصة رؤية المؤلف للقهر الاجتماعى وكيفية القضاء عليه أو التخلص منه ، فإذا كانت القصة قد بدأت بوصول الهجانة إلى القرية وتحولهم إلى قـــاهرين لأبنائها ، فقد كان ذلك القهر يتصاعد طوال اللوحات الست الأولى ، وكان تصاعده يتضمن شموليته فلم يَسْلَمْ أبناء القرية جميعًا منه :رجالا ، نساء ، أطفالا ، حتى بعض ممثلى السلطة (شيخ البلد على سبيل المثال) ،ورغم تركيـــز المؤلـــف علـــى تصوير جوانب متعددة لذلك القهر- عبر اللوحات الست الأولى -فإنه برؤيته الواقعية قد أخذ يصور- أيضا - بعض الجوانب الأخرى الكاشفة عن حياة القرية ، ودور السلطة فيها ، وانقسامها إلى طبقتين اثنتين يختلف موقف كل منها من القهر·

وإذا كانت القصة قد صورت فى لوحتها الأخيرة خلاص القرية مـــن القهـــر المفروض عليها ، فمن الواضح أن الخلاص قد صنعته عوامل متضافرة ، أهمها : اللجوء إلى الحيلة ، وتعاون بعض أفراد الجماعة وشجاعتهم ، وتناغم حركة الفرد (مرسى أبو اسماعين) وأفراد الجماعة الذين ساعدوه ، فجاء الخلاص - من القهر -فى النهاية نتاجًا لبطولة جماعية دون أن ينفى هذا أن دور الفرد بطل الجماعة "مرسى أبو اسماعين" هو أكثر الأدوار فعالية فى تحقيق ذلك الخلاص·

قصة "مستجاب الخامس" لمحمد مستجاب

محمد مستجاب (١٩٣٩- ٢٠٠٥) قصاص ينتمي إلى جيل الستينيات من كتاب القصة القصيرة، وأبرز ما يتجلى في كثير من قصصه هو محاولة الإفادة من خصائص السرد العربي القديم، والسرد الشعبي الشفاهي، ويتجلى هذا السعي في كتابات كتاب آخرين، مثل: خيري شلبي، جمال الغيطاني، يحيى الطاهر عبد الله، عبد الله الحكيم قاسم، طه وادي، ادوار الخراط، بهاء طاهر، وغيرهم [١].

ولقد قدم مستجاب عددًا من المجموعات القصصية منها: ديروط الشريف (١٩٨٣)، القصص الأخرى (١٩٨٦)، قيام وانهيار آل مستجاب (١٩٩٥). كما كتب عددًا كبيرًا من المقالات المتنوعة التي تتناول مشكلات وموضوعات وقضايا متنوعة (من السياسة إلى الأدب وإلى المشكلات الاجتماعية المصرية والعربية). وتبدو كثير من مقالاته – من حيث الحجم – من مقالات "الأعمدة الصحفية".

وقد جمع كثيرًا منها في كتب منها: حرق الدم (١٩٨٩)، زهر الفول: مسائل ومشاحنات (١٩٩٨)، أبو رجل مسلوخة (٢٠٠٠).

وقصته "مستجاب الخامس" واحدة من قصصه التي يفيد فيها من طرائق السرد العربي الفصيح (الرسمي) والشعبي (الشفاهي المكتوب). وقد نُشرت للمرة الأولى في مجلة إبداع (عدد سبتمبر ١٩٨٧)، ثم أعاد نشرها في مجموعته "قيام وانهيار آل مستجاب" ١٩٩٥ [٢]، وقد حصلت هذه المجموعة على جائزة القصة في معرض القاهرة الدولي للكتاب سنة ١٩٩٥.

(١)

---

(١) انظر: د. طه وادي: القصة بين التراث والمعاصرة، طبع نادي القصيم الأدبي، السعودية، ٢٠٠١، ص ص ٨٨ – ٩١.

(٢) انظر: محمد مستجاب: قيام وانهيار آل مستجاب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الثانية، مارس ١٩٩٦، ص ص ١٥ –٢٦.

تمثل قصة "مستجاب الخامس" نمطًا من أنماط القصة القصيرة المعاصرة؛ يقوم على تمثل الموروثات السردية العربية القديمة فى بعض أشكال الأدب الفصيح (كالمقامة والرسالة والخبر والحكاية) واستلهام الطرائق والتقنيات السردية المستخدمة فى أنواع السرد الشعبى (الشفاهى والمكتوب) كما فى الحكايات والنوادر والسير. وإذا كانت هذه القصة واحدة من قصص الشخصية – وهى القصة التى تركز على تصوير شخصية إنسانية من عدة جوانب، بينما تتوارى الشخصيات الأخرى ويضعف دور الحدث – فإن سعى الكاتب إلى تمثل جماليات السرد العربى الفصيح (القديم) والسرد الشعبى قد ماز شكلها، وهذا ما يتبدى فى العنصر الأساسية لشكلها، وهى: الراوى، الشخصية، واللغة بما يرتبط بها من تقنيات جمالية.

يُعد الراوى هو العنصر الأساسى فى شكل هذه القصة، وربما كان علينا أن نلاحظ بداية أن هذا الراوى قد قسم القصة إلى فقرتين كبيرتين؛ أولاهما من بداية القصة إلى تصوير اللغز؛ حيث تحتل الفقرة الأولى ست صفحات ونصف الصفحة (ولنلاحظ أن هناك خمس صفحات متوالية فيها)، بينما تحتل الفقرة الثانية ثلاث صفحات، وهى تصور "امتحان" اللغز، وقد تعامل الراوى مع كل منهما بكيفيات مختلفة (ستتضح فى الفقرات التالية من هذه القراءة).

إن الراوى (هنا) شخصية لا يكشف النص ملامحها الاجتماعية، النفسية الخارجية، وإن كانت صفته "الاجتماعية" متجلية فى كونه "عضوًا" أو "جزءًا" من الجماعة التى يسرد جوانب من تاريخها، وهى آل مستجاب (هل يجب أن نلاحظ أن عنوان المجموعة يميل إلى الجماعة/آل مستجاب وهو: قيام وانهيار آل مستجاب، بينما يضع عنوان القصة مستجاب الخامس فى الصدارة). ولعل ذلك الانتماء التاريخى/الاجتماعى هو ما يجعل الراوى حريصًا – عبر طرائق وتقنيات جمالية متعددة – على إيهام القارئ/المتلقى التاريخى بأنه ما يحكيه (القصة كلها) مادة من تاريخ هذه الجماعة (الممتد)، وأنه مجرد منظم لهذه المادة. وإن كان ذلك الملمح يضع ذلك الراوى فى موضع مماثل للمؤرخ العربى القديم كما نجد لدى الطبرى الذى يسوق المواد التاريخية، مواد الأحداث التاريخية كما هى دون تغيير، ودون تعليق إلا قليلاً [٣] – فإن راوى "مستجاب الخامس" راوٍ فنى لتاريخ "اجتماعى" يخص الجماعة، مما يجعله يسعى إلى إيهام القارئ/المتلقى التاريخى بعكس ما يعرفه جيدًا؛ إذ يقول الراوى (ومستجاب الخامس هو الذى وضع لغز ذلك الكائن الذى يسير على أربع فى الصباح وعلى اثنين فى الظهيرة وعلى ثلاث فى آخر النهار، هذا اللغز الذى حله مستجاب الأعرج ليصبح مستجاب الثالث).

---

(٣) انظر – على سبيل المثال – محمد بن جرير الطبرى: تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة دار المعارف، ١٩٩٠، مقدمة الطبرى.

إذ ليس ما قدمه الراوى (هنا) سوى محاولة لإيهام القارئ/المتلقى التاريخى بعكس ما يعرفه جيدًا؛ فأبو الهول هو الذى وضع ذلك اللغز، بينما أوديب هو الذى حله، ليصبح ملك طيبة، على نحو ما تقرر الأسطورة اليونانية [٤].

إن راوى "مستجاب الخامس" بانتمائه إلى الجماعة التى يحكى عنها (آل مستجاب) يتحول إلى مؤرخ الجماعة، ومن هنا يصبح عليه أن يكشف عن التاريخ الحقيقى لها أو عن بعض جوانبه، ليفسر كثيرًا من أحداثه، لاسيما حين تأخذ الحادثة لدى بعض أفراد الجماعة، أو لدى المتلقى الخيالى، بعدًا مختلفًا عن بعدها الحقيقى. فالراوى يشير – فى البداية – إلى أن "مستجاب الخامس" قد فاته اعتلاء أريكة "آل مستجاب" مرتين، الثانية منهما [هى هذه التى كُتِبَ علينا أن نفصح عنها كى نَذَرَأ ما يكون قد علق بها من أدران وسوء نوايا وأغاليط]، ولذا فإن الفقرة الثانية فى القصة التى تصور لحظة الامتحان (اللغز) تأتى تحقيقًا لما فُرض على الراوى من تفسير لسبب عدم اعتلاء مستجاب الخامس عرش "آل مستجاب". إنه الراوى المؤرخ الذى يفسر ما حدث، لأنه يملك/يعرف حقيقته، إنه أيضًا "نمط" من الراوى العليم الذى يبدو عارفًا تمامًا بكل ما يحكى عنه.

إن حضور الراوى حضورًا طاغيًا عبر سرد "مستجاب الخامس" يجعل منه الواسطة الأساسية بين عالم القصة بوصفه عالمًا متخيلاً والقارئ/المتلقى التاريخى الذى يتلقى القصة، ومن هنا يتبدى حضور الراوى منقسمًا عبر محورين: عالم القصة، والمتلقى التاريخى، وهو يتحرك عبر هذين المحورين بكيفيات مختلفة تحدها – بصورة أساسية – رغبته "الضمنية" فى إقناع المتلقى التاريخى بعمق معرفته بتاريخ الجماعة التى يحكى عنها، وتتولد عن ذلك التقنيات السردية التى يعتمدها والخصائص الجمالية التى تبدو "مُميِّزة له". وترتد هذه التقنيات والخصائص معًا إلى تمثلات "الكاتب التاريخى" للسرد فى التراث العربى الفصيح، والتراث الشعبى القديم والحى أيضًا.

ويبدو الملمح الجمالى الأساسى لذلك الراوى هو سعيه الحثيث والدائم إلى إقامة اتصال مباشر مع المتلقى التاريخى، ليصبح ذلك المتلقى طرفًا فى "لعبة السرد". وفى ذلك الملمح يبدو راوى "مستجاب الخامس" تنويعًا على الراوى فى بعض أشكال السرد الشعبى الشفاهى والمكتوب، وكذا فى بعض أشكال السرد العربى الفصيح القديم، وثمة نماذج مختلفة يتكشف فيها سعى ذلك الراوى (راوى "مستجاب الخامس") إلى إقامة تواصل/اتصال مباشر مع

---

(٤) حول أسطورة أوديب، انظر: د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ص ٢١٩ – ٢٢٠.

المتلقى/القارئ التاريخى – بداية من لجوئه المتكرر إلى استخدام الجمل الاعتراضية التى تهدف إما إلى تحديد الدلالة أو تقييدها أو توسيعها؛ على نحو ما يظهر فى عدة مواضع، منها:

(حرص فنانو القول – من المداحين والشعراء والرواة وندابات الجنائز – على الارتكان إليه فيما يطرأ على نصوصهم من اضطراب أو تأكل).

أو (فى الصباح كانت ضفتا النهر – شرقًا وغربًا – تغصُ بالقوم).

وقد يلجأ ذلك الراوى إلى الجملة الاعتراضية لإضـــفاء مزيــد مــن التحديــد والوصــف (التوصيف) على ما يحكى عنه، على نحو ما يتجلى فى حديثه عن الكوارث التى حلت بمستجاب الخامس، ومنها (حينما انجذب ابنه السابع – والأثير – إلى الشعر الحديث متخليًا عــن الــشعر العمودي).

على أن أكثر المواضع السردية التى يسعى فيها الراوى إلى إنشاء علاقــة تواصــل مــع القارئ/المتلقى التاريخى هى تلك المواضع التى تعرض حادثة "مهمة" أو جانبًا مهمًــا/دالاً فــى شخصية مستجاب الخامس، حينئذ يتجلى الراوى مهيمنًا فى مسار السرد، ويعتمد علــى تقنيــة القطع التى تتيح له – فى بعض المواضع – إيهام القارئ و المتلقى التاريخى بأنه (أى الراوى) يسرد له القصة سردًا شفويًا، وأنه "يفكر بصوت مرتفع"، جاعلاً من ذلك القطع وسيلة إلى توجيه المتلقى وجهة محددة فى فهم ما يُسْرَد له، من ناحية، وتقديم جانب جديد من الشخصية من ناحية ثانية، ولعل ذلك التقديم يُشكل تقنية "جديدة" أخرى هى تقنية الاستطراد التى يعرفها جيدًا الــسرد الشعبى ويتكئ عليها دائمًا، كما يستخدمها كل سرد شفوى. فــالراوى يحكــى عــن "مــستجاب الخامس": (وكانت زوجته الرابعة تفخر بأنها وهبت نفسها لأغلى ما جاءت به الطبيعة: الــذاكرة والذكورة) (ثم يلجأ إلى القطع وكأنه ينقل القصة شفاهيًا، فيقول) (وهو أمر لا نحب أن نتوسع فى التعرض له حتى لا تلتوى القصة منا)، ولأن المتلقى فى الــسرد الــشعبى والــشفاهى شــريك للراوى/السارد، فإن إيقاف سرد ذلك الجانب المشوّق للمتلقى، يتطلب تعويض المتلقى لاسيما أن ما تمّ تغييبه قد أثار فضوله، ويدرك الراوى ذلك، فيقول .. (لاسيما وأننا نعرف عنه ثاقب النظر وسرعة الرؤية وصفاء الرؤية). وإذا كان المتلقى يستطيع التشكك فيمــا يقولــه الــراوى عــن "مستجاب الخامس" فإن الراوى لا يتركه نهبًا للشك إذ يسارع إلى التعليل الذى يتضمن عودة إلى تأكيد "ذكورة" مستجاب الخامس، يقول الراوى (إذ كان يمكنه أن يتعرف على النساء العــابرات من الإمعان السريع فى كعوب أقدامهن، وكان ذلك يتم فى أضيق الحدود حتى لا تتكرر حادثتــه مع زوجة مجهول خلع عنه أرديته وأعاده إلى قومه عاريًا). ولأن الراوى يماثل الراوي الشعبي الذي يحكى "مادة" تمثل تراثــاً مشتركــاً بينه وبين متلقيه، فإنه يسرع إلى التعليق الذى يــشير

إلى امتلاكه رأيًا مختلفـًا عن الرأى السائد فيما يحكى عنه، إذ يقول (وهى حكاية مُبالغ فيها ولا نحب التوقف عندها كثيرًا).

ومن البيِّن أن النموذج السابق يكشف عن أن اتصال السرد أو إيقافه أو إبطائه يرتبط برغبة الراوى فى تحقيق اتصال دائم بالمتلقى التاريخى.

إن راوى "مستجاب الخامس" هو مؤرخ جماعته، وإذا كان يحكى تاريخـًا يُمثـل تراثـًا مشتركـًا بينه وبينها، فإن توجهه إلى المتلقى التاريخى يتطلب منه أن يجعل تاريخه مقنعًا، ومن هنا يصبح عليه أن يكون مؤرخـًا مفسِّرًا، لا يكتفى بحكى وقائع التاريخ أو سردها، بل يصبح - أيضًا - مسئولاً عن تفسيرها. ومن هذا المنظور تُعد هذه القصة مجموعة من المرويات "التاريخية" التى يقدمها الراوى، وإن كان حضوره فى المادة السردية "التاريخية" - يتخذ أشكالاً مختلفة، منها الحضور بهدف التعليل على نحو ما يتجلى بوضوح فى الفقرة الأولى من القصة، كما فى هذا المقطع ..

(أول ما واجه القوم أن الخامس متمسك بالخامس دون أن يطلق عليه الحادى عشر، فحاولوا إثناءه عن مطلبه الذى يعنى إقرارًا من القوم أنه صاحب حق الأريكة منذ عصر مستجاب الرابع، فلما عاند أذعنوا تحت فتوى عاجلة تقول إن الاسم لم يعد يعنى الترتيب بقدر ما هو لقب شخصى، ثم كان ثانى ما واجهه: من ذا الذى يضع اللغز لصانع الألغاز دون أن يشوب الأمر نقد وكلام؟ وقد انتهت المعضلة بتفويض أحدهم أن يستحضر لغزًا من صفحات الجرائد والمجلات ذات السمعة الطيبة، مع مراعاة -وهذا كلام بينهم لا يخرج للآخرين- أن مستجاب الخامس غير مسموح له بالخطأ فى حل اللغز، فلم يعد الأمر يخصه وحده، بل يخص قومًا تشخص أبصارهم انتظارًا لما تأتى به المقادير.).

إن حضور الراوى المؤرخ (كما فى المقطع السابق) يقترن بكيفية تشبه الكيفية التى كان يستخدمها المؤرخ العربى (الرسمى) القديم؛ حيث يرصد المؤرخُ الحادثة بعناصرها الأساسية رصدًا يقوم على إبراز علاقات السببية بينها، وهذا ما يتجلى فى "الحرص الواضح على بيان الأسباب والنتائج سردًا، دون أن يقضى ذلك على حضور الراوى الذى يتجلى فى لجوئه إلى تقنية التعليق التى تبرز فى استخدامه الجملة الاعتراضية (وهذا كلام بينهم لا يخرج للآخرين). إن التقاء راوى "مستجاب الخامس" بالمؤرخ هو الذى يُفسر اعتماده على استخدام بعض الصيغ اللغوية التى كان يستخدمها المؤرخون والإخباريون العرب القدامى، وهذا ما يتكشف فى لجوئه إلى الفعل "روى" بأكثر من صيغة مثل (وفيما يُروى فإنه كان لا يقرب لحم خروف دون أن

يكون فى متناول يده خروف آخر خشية النضوب) و (يروى المقربون طرائف عن فورة انتشاء تترك على الذقن الكث والزعبوط الرصين طرطشة بيضاء).

وليس الفارق بين "يُرْوَى" و "يَرْوِى" فى هذين الاستخدامين سوى الفارق بين نمطين من الإخبار من حيث علاقة الراوى/المؤرخ بما يخبر به؛ إذ تشير الصيغة الأولى "يُرْوَى" (بالبناء للمجهول) إلى عدم معرفة الراوي بناقل الخبر معرفة جيدة، أو عدم وثوقه من المصدر. بينما تشير صيغة "يروى" (بالبناء للمعلوم) إلى معرفة الراوي بمصدر الخبر، وهاتان الصيغتان متواترتان فى السرد العربي القديم الفصيح بأشكاله المختلفة، وتعكس الصيغتان فيها "نوعًا" من "أمانة النقل".

إن حضور الراوي العليم فى سياقات السرد يفرض عليه أن يكون مُلِمًا بكل ما يتصل بالشخصية التى يحكى عنها، وأن يكون قادرًا على تفسير الصفات أو الخصائص التى تتصف بها هذه الشخصية، مما يُعد، من ناحية، تقديمًا أو تصويرًا لها، ويؤدى، من ناحية أخرى، إلى بروز تقنية تفسير خصائص الشخصية (التى يدور السرد حولها)، أو بعضها. ويبدو أن "ذكاء" الراوى واقتداره يتمثل فى تقديمه حادثة للشخصية مع تفسيرها، دون استخلاص الصفة التى تجلِّيها فى الشخصية. وذلك ما يظهر – بوضوح – فى كشف الراوى اتصاف "مستجاب الخامس" بالحكمة حيث يقول (قيل له: مستجاب التاسع يحوز قنطارين من خالص الذهب، فانحنى الخامس على الأرض وتناول زنبقة وتنسم أريجها فذهبت مثلاً، وقيل له: الثالث بنى هرمًا بقى جثمانه عبث الزمان، فانتفض زاعقًا وشرخ صدره وأخرج قلبه وصرخ: وهذا هرمى، فذهبت مثلاً، وقيل له: العاشر يبحث عن الحكمة بين الناس فقال: الحكمة فى ملاءة السرير، فضحك القوم وانصرفوا ساخرين).

ففى الفقرة السابقة يعتمد الراوى "على" تقنية تفسير خصيصة فى الشخصية، ويماثل فيها تقنية مماثلة برزت لدى المؤرخين العرب القدامى، وهم بصدد "وصف" شخصية ما بالحكمة، حيث كانوا يقدمون/يسردون الأمثال فى سياقاتها الفعلية/الحقيقية، ويقومون عقب كل مثل بتقديم عبارة "فذهبت مثلاً"، ويمضى التركيب اللغوى للموقف على النحو التالى:

قيل له (كذا) ← فقال (...) ← فذهبت مثلاً

وهذا ما يكشف عن أن المثل يتولد من موقف حقيقى [٥].ولعل الكيفية التى يقدم بها الراوى شخصية مستجاب الخامس تكشف عن طريقة ساخرة فى تقديم الشخصية إلى المتلقى، على نحو ما يبدو فى وصفه له بأنه (كان الخامسُ قويًا كنَملة، ضعيفــًا كبقرة، إذا شرب عبَّ وإذا وقــف شبَّ وإذا غضب صبَّ، أخذ عن أخواله وسامةً ونزقـًـا، وعن جدِّه مستجاب الأول عنــادًا فــى الحق وكراهةً للبيتِ وصبرًا على الأصدقاء وولعًا باللحوم، وفيما يُروى فإنه كان لا يقرِّب لحــمَ خروفٍ دون أو يكون فى متناول يده خروفُ آخر خشيةَ النضوبِ دون الامتلاء، كما كان مُغرمًا بالطحينةِ يقضى وقتًا مستمتعًا فى إعدادها، ويروى المقربون طرائفَ عن فورةِ انتــشاءٍ تتــركُ على الذقنِ الكثِّ والزعبوطِ الرصينِ طرطشةً بيضاءَ. لكنه فى أوقات استرخائهِ يظــلُّ مــستلقيًا يمزِجُ بعيونهِ القمرَ فى مخلوطِ النجوم).

فالراوى يقدم البطل (هنا) [بصورة شعبية ساخرة، تذكرنا بنوادر جحــا أو أبــو نــواس أو شخصية هنبقة الأحمق. كما أن هذه السخرية تذكرنا بأسلوب الجاحظ وأسلوب الهمذانى الفكه فى التعبير والاعتماد على المفارقة فى الحكى والتصوير] [٦].

إن ملامح الراوى والتقنيات التى اعتمدها فى تصوير الشخصية قد تركت تأثيرات مختلفــة على اللغة (وهذا ما سنتوقف أمامه فى فقرات تالية) غير أن ما يجب توضيحه هنا أمران: يتصل أولهما بأن هذه القصة لا تقدم "مجرد" توظيف لبعض عناصر التراث الشعبى والفصيح – على نحو ما يتبدى لدى كتاب آخرين من نفس جيل الكاتب [٧] – بل تعطى لتلك العناصر فعالية غير محدودة، مما يكسب شكل هذه القصة خصوصيته الجمالية.

ويتصل ثانيهما بالفارق الجمالى الملحوظ بين فقرتى هذه القصة؛ فمــن الواضــح أن كــل المؤثرات السردية الشعبية والفصيحة "العربية" قد تجلت فى الفقرة الأولى من القــصة؛ حيــث تحول الراوى فيها إلى "سارد حر" – فى علاقته بما يسرده – ينتقل بين جوانب مختلفة، ويقــدم

((٥) انظر نموذجًا واضحًا لذلك فيما يرويه الطبرى فى قصة "الزباء" حيث يقدم شخصيات عُرفــت بأمثالهــا (ومنها: قصير، الزباء، جذيمة الأبرش)، والكيفية التى استخدمها الكاتب محمد مستجاب) هى نفسها التى استخدمها الطبرى. انظر: محمد ابن جرير الطبرى: تاريخ الرسل والملوك، الجزء الأول، تحقيق محمــد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ١٩٩٠، ص ص ٦١٤ – ٦١٧، ولاسيما ص ٦١٦.

(٦) د. طه وادى: القصة بين التراث والمعاصرة، مرجع سابق، ص ٩١.

(٧) حول توظيف عناصر التراث العربى الفصيح، والتراث الشعبى فى نصوص القصة القصيرة لــدى كتــاب الستينيات وما بعدها، انظر: مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر (١٩٦٧ – ١٩٨٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ص ١٦٧ – ٢١٩.

أخبارًا مختلفة، وينتقل "بحرية تامة" زمانًا ومكانـًا، إنه صار "عنصرًا مركزيًا" بشكل السـرد، دون أن تنفى مركزيتهُ مركزيةَ الشخصية التى يدور حولها السرد (=مستجاب الخامس).

وأما فى الفقرة الثانية فيتم تصوير امتحان اللغز، وإذا كانت هذه الحكاية تبدو تفسيرًا للسبب فى عدم اعتلاء "مستجاب الخامس" عرش آل مستجاب (كما تبدى فى الفقرة الأولى) فـإن هـذه الحكاية قد تضمنت سردًا وحوادث جزئية، وبرز فيها التشويق. وقد توارى الراوى وتـصدرت الحكاية المشهد القصصى، بل أنها تحولت بذاتها، إلى مشهد متكامل دال. وفى ذلك المشهد اقترن توارى الراوى بتغييب معظم – إن لم يكن كل الملامح الجمالية – التى برزت فى الفقرة الأولى، وهذا يظهر أكثر ما يظهر فى اللغة (التى سنتوقف عندها فى فقرة تالية).

(٢)

وتبرز فى لغة قصة "مستجاب الخامس" عدة خصائص جمالية ترتبط أو يـرتبط معظمهـا بالكيفيات والطرائق التى يستخدمها الراوى فى السرد، ومن هـذه الخـصائص: التنـوع فـى مستويات الفصحى، ومحاكاة للغة المنطوقة ولغة بعض الأشكال الـسردية العربيـة الرسـمية والشعبية، والاعتماد على التناص.

وتبدو الفصحى المعاصرة بمستوياتها المختلفة سائدة فى السرد، وإن كانت لغة الفقرة الثانية تختلف عن لغة الفقرة الأولى فى كيفية "استخدام" الفصحى المعاصرة؛ فبينما تتداخل مع الفصحى فى الفقرة خصائص من لغة السرد العربى القديم الرسمى والشعبى (على ما سيتضح فى سطور تالية) فإن الفصحى البارزة فى الفقرة تمثل مستوى من مستويات الفصحى المعاصـرة، حيـث المفردات التى يبين معناها للوهلة الأولى؛ إنها فصحى يستخدمها الراوى ليصف الحدث وصفـًا تفصيليًا بكافة دقائقه وعناصره، ولذا تبدو أقرب إلى "الصرامة"؛ حيث تصف المشهد وتشكله فى آن، وهذا ما يتضح فى الفقرات الجزئية التى تشكل الفقرة الثانية، على نحو ما يظهر فى هـذه السطور:

(لفَّ مستجاب الخامس حول نفسه مرتين، ثم نظر إلى القوم، واقترب وئيدًا إلى العنزة ففكَّ وثاقها وسحبها إلى القارب، حينئذ وضح للجماهير صواب مدخل الرجل لمواجهة اللغز).

حيث نلحظ الاعتماد على نمط الجملة الفعلية التى تجسد حركة "متغيرة" وتقدم كـل جملـة مشهدًا بالغ الإيجاز، وتجعل الحركة – على تنوعها– شاخصة لدى المتلقى. ومـع ذلـك فـإن الاعتماد على الجمل الموجزة يكشف عن تأثير السرد العربى القديم الذى كان يعتمد فيما يعتمـد

على أنماط مختلفة من الجمل الموجزة (وهذا ما تكشف عنه مراجعة حكايات البخلاء عند الجاحظ، أو الحكايات والأخبار الأخلاقية التى وردت فى كتاب "المكافأة" لابن الداية).

ولعل أبرز خصائص لغة قصة "مستجاب الخامس" – لاسيما فى الفقرة الأولى منها – هو السعى إلى محاكاة اللغة المنطوقة/الشفاهية عبر استخدام عدة تقنيات جمالية فى التشكيل "الجمالى للغة السرد، كالإطناب والترادف والتكرار والتماثل الصوتى والسجع والتضاد أو المقابلة، وفى بعض سياقات القص قد تبرز أكثر من خصيصة من هذه الخصائص مجتمعة معًا.

فالروى يصف مستجاب الخامس قائلاً: (كان الخامس قويًا كنملة، ضعيفًا كبقرة، إذا شرب عبّ، وإذا وقف شبّ، وإذا غضب صبّ) فيعتمد على السجع حيث تكرار التاء المربوطة فى جملتين متواليين، ثم تكرار الباء فى ثلاث جمل متوالية. ويبرز فى الجمل الثلاث الأخيرة نمط من التماثل الصوتى/الإيقاعى الناتج عن تكرار البنية النحوية للجملة، وتماثل الأفعال المستخدمة فى تشكيل أو بنية الجملة؛ حيث تقوم بنية الجملة نحويًا على: أداة شرط (إذا) + فعل الشرط (ماض ثلاثى) + جواب الشرط (ماض ثلاثى أيضًا).

إذا	شَرِبَ	عَبٌ
إذا	وَقَفَ	شَبٌ
إذا	غَضِبَ	صَبٌ

فإن لم يكن الكاتب قد اقتبس هذه الجمل من نص سردى قديم (كنصوص الجاحظ) فإنه – بهذا التشكيل اللغوى – يحاكى لغة السرد العربى "القديم".

وقد تتحقق محاكاة لغة السرد العربى القديم بالاعتماد على التضاد أو المقابلة بين عبارات متجاورة أو متتابعة، مثل (خشية النضوب دون الامتلاء).

وأما الترادف فلعله أكثر الخصائص الجمالية المتبدية فى لغة السرد فى هذه القصة، وهو يُشكل حضورًا لافتًا فى الفقرة الأولى بصفة خاصة، وهو يتكرر – بصورة لافتة – فى سياقات مختلفة، مثل:

- (كي ندرأ ما يكون قد علق بها من أدران وسوء نوايا وأغاليط).
- (فأصاب فى المنطقة حبًا وشهرة ومجدًا واحترامًا).
- (وأصبح ذا كلمة مسموعة وأمر مطاع وحضور مشع).
- (يخدمه فى ذلك علم ومعرفة ودراية وسمو ثم تواضع مهذب ولسان عف).

(ما يطرأ على نصوصهم من اضطراب أو تأكل أو شك أو تطويع غير مقنع).

- (إننا نعرف عنه ثاقب النظر وسرعة الرؤية وصفاء الرؤيا).
- (إيمان راسخ وثقة بالخالق وتشبث بأهداب الفضيلة).
- (فما ارتعش أو اضطرب أو ناح أو لعن أو كابر فى غير الحق).

ومن الملاحظ أن معظم هذه الجمل والعبارات قد وردت فى وصف مستجاب الخامس، وهى تجسد "صفاته" الأخلاقية.

ومن البيّن أن خصائص الاعتماد على السجع والتضاد والترادف تشير إلى تأثير السرد الشفاهى الذى تقوم كثير من أشكاله على إبراز دور الراوى الذى يستخدم نمطًا من النثر الموقّع يتصف بأنه (قصير مسجوع، فيه كثير من الترادف والإطناب والتكرار وكثيرًا ما يتجاوز المكتوب منه الإيقاع فى النثر والإطناب والتكرار) (٨).

ويبدو الاعتماد على التناص واضحًا فى استخدام بعض التعبيرات القرآنية أو بعض الأمثال الشعبية والألغاز فالراوى يقول (جبار يتيه فى الأرض) ويقول واصفًا آل مستجاب (يخص قومًا تشخص أبصارهم)، وهذه الجملة الأولى تتناص مع الآية ﴿ولا تمش فى الأرض مرحًا﴾ *، بينما تتناص الثانية مع الآية ﴿إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار﴾ **.

وأما التناص مع الأمثال الشعبية والألغاز فهو ملمح متكرر فى فقرات السرد. وتبرز الألغاز بداية من لغز أبى الهول (الذى أشرنا إليه فى فقرة سابقة) ولغز (ذلك المخلوق الذى يمكنه أن يعدى البحر دون أن يبتل)، ثم لغز (الشىء الذى كالفيل ويمكننا صرّه). ولقد جعل الراوى من تلك الألغاز وسيلة كاشفة عن بعض القدرات العقلية التى يتصف بها كل من مستجاب الثالث، والرابع، والخامس.

وأما الأمثال ففضلاً عن محاكاة الكيفية العربية القديمة فى تقديم سياق المثل (كما لاحظنا فى فقرة سابقة) فمن الواضح أن الراوى قد استخدم عددًا من الأمثال الشعبية المتواترة فى الحياة اليومية المصرية، وإن كان قد قدمها فى لغة فصحى، وإن كان قد غير فى البنية اللغوية لجملة المثل بإضافة عناصر جديدة إليها تؤدى إما إلى توسيع الدلالة كما فى [كى يعتبر ويتعظ البعيد،

---

(٨) د. أحمد شمس الدين الحجاجى: مولد البطل فى السيرة الشعبية، كتاب الهلال، أبريل ١٩٩١، ص ٢٩.

* الآية ١٨، من سورة لقمان.

** الآية ٤٢، من سورة إبراهيم.

ويضرب المربوط ضربًا مبرحًا كى يخاف السايب]، أو تغيير دلالة المثل لتصبح عكس دلالتــه الشائعة، كما فى [والباب الذى يأتى منه الريح إذا أغلقته فلن تستريح].

ويشكل التناص مع الأمثال الشعبية والألغاز مستوى لغويًا متواترًا فى لغة هذه القصة تتدعم فاعليته باستخدام بعض الكلمات الدائرة فى العامية (وإن كانت ذات أصول فصيحة) مثل تسيب، هلّ، هاص، يعدى. أو باستخدام بعض الكلمات العامية مثل: السايب، طرطشة ... ولعل وجــود ذلك المستوى اللغوى يؤكد سعى الكاتب إلى تقريب قصته من المتلقى "العام"/القارئ العام.

(٣)

يعتمد شكل "مستجاب الخامس" على تقديم شخصية "مستجاب الخامس" بوصفه الشخــصية الأساسية (البطل)، ويكشف سرد الراوى عن الملامح المتعددة التى تميز مستجاب الخامس. ومن البين أن التغييب التام للحوار فى هذه القصة يجعل من سرد الراوى – سواء بتقنياته المختلفة أو بدلالته الجمالية – الوسيلة الوحيدة لرسم شخصية "مستجاب الخامس" وهنا نلحظ أن السرد الذى قدمه الراوى فى الفقرة الأولى من القصة قد جعل صفات البطل وملامحه تتولد عبــر التــراكم الناتج عن توالى الأخبار، فبدا ذلك البطل شخصًا يجمع بين الذكاء، المعرفة والعلم، قوة الذاكرة والذكورة. ويكشف ذلك السرد عن أن الراوى كان يصور "مستجاب الخامس" بصورة مثاليــة؛ بمعنى أنه كان يخيّل للمتلقى التاريخى أن البطل يتمتع بالحد الأقصى من الصفات المختلفة التى نسبها إليه.

وإذا كانت تلك الصفات تكشف عن الجانب الفردى/الشخصى فى "مستجاب الخامس" فــإن انتماءه إلى "آل مستجاب" يُشكل بعدًا أساسيًا موازيًا للجانب/البعد الأول. ويتــدعم ذلــك البعــد الاجتماعى فى "مستجاب الخامس" بحرص الراوى – دومًا – على أن يكشف عن كون "مستجاب الخامس" عضوًا فاعلاً فى جماعته، وممثلاً لها فى آن. ...وبذا فإن ضمّ كلا الجــانبين/البعــدين يشير إلى أن البطل/مستجاب الخامس نموذج شكله الكاتب التاريخى "محمد مستجاب"، يجمع بين الذاتى/الفردى (على مثاليته) والاجتماعى/الجماعى.

وجسد الكاتب بعدًا دالاً آخر فى شخصية البطل هو البعد الأسطورى، ويتجلى ذلــك البعــد تجليات متعددة؛ منها قدرته على وضع الألغاز وحلها، ووضعه الألغاز يرتد إلى عرف اجتماعى يتمثل فى أن (على من يقترب من الأريكة أن يحل لغزًا يثبت به أن عقله هو أصفى العقــول)، وفى هذا الجانب يلتقى مستجاب الخامس بأوديب الذى حل لغز أبى الهول وتولى عرش طيبة.

كما يتجلى ذلك البعد الأسطورى فى أنه كان (يدق بكعبه الأرض حتى ترتج مطلقة الشياطين من سراديبها) فأسطورية البطل تتجلى فى قدرته "الخارقة"، على أن يفرض "الخير والصواب".

ورغم تعدد أبعاد البطل، ومحورية بعديه الاجتماعى والأسطورى فقد كانت نهايته الموت، وهى نهاية تقوم على المفارقة وتجسد الموقف الذي تشكله القصة.

(٤)

تعكس قصة "مستجاب الخامس" موقفًا ذا بعدين متداخلين يتصل أولهما بتاريخ الجماعة "النصية" ودور البطل فيها، بينما يتصل ثانيهما بدور البطل/الفرد فى التاريخ/العالم. وفى البعد الأول تبدو الجماعة النصية (آل مستجاب) جماعة ممتدة فى تاريخ سحيق "عميق"، تؤكد وجودها عن طريق الحفاظ على القيم "الاجتماعية" المتأصلة لدى أجيالها، وذلك ما يعكسه أمران: الحفاظ على العلاقات والأدوار التى يقوم بها كل عضو فى الجماعة (من ذلك على سبيل المثال: ضرورة أن يقوم المرشح أو المتقدم لسيادة الجماعة بحل لغز). والحفاظ على التسمية "مستجاب" التى يحملها عشرة أفراد؛ الأول، الثانى، وهكذا حتى العاشر، مما يشير – فى علاقته بالحفاظ على العلاقات والأدوار – إلى اتصال يقوم على التكرار (ويمكن أن يعكس ذلك نظرة هذه الجماعة إلى العالم بوصفه ظاهرة ثابتة، وقائمة على النسخ والتكرار، مما يشير إلى أن الفرد لديها يبقى خارج إطار التاريخ الذى يعنى – فيما يعنى – قدرة الجماعة إلى صياغة مصيرها).

ويتصل البعد الثانى بدور البطل/الفرد فى التاريخ/العالم، ويتبدى ذلك البعد فى امتحان "اللغز"؛ فمستجاب الخامس بقدراته الهائلة (التى لاحظناها عند تحليل شخصيته) يبدو مؤهلاً لاجتياز المحنة/الامتحان، وحين يوشك على تحقيق هدفه (حل اللغز) يتدخل القدر (إذ يصرعه الذئبُ)، فتكشف النهاية/نهاية الامتحان عن مفارقة دلالية ودالة (تُبنى على أساس تأمل المصير من النهاية إلى البداية) تتمثل فى عجز ذلك البطل ذى القدرات الهائلة "الخارقة" عن أن يحدد مصيره.

وتكشف هذه المفارقة الدلالية عن أنّ الكاتب التاريخى (محمد مستجاب) يستجيب لعنصر من العناصر الأساسية التى تشكل رؤية كثير من أبناء مجتمعه للعالم، والذى يتمثل فى القدرية. وقد لا يكون غريبًا أن تكون تلك القدرية عنصرًا أساسيًا فى تكوين شخصية بطل السيرة الشعبية

وتحديد مصيره [٩]. فلما استجاب مستجاب الكاتب التاريخى لمادة شعبية، وشكل بطـلاً يـشبه بطل السيرة لم يستطع، آنئذٍ، أن يطوّع هذه القدرية أو يتمرد عليها.

(٩) حول دور القدر فى تحديد مصير بطل السيرة وأحداثها، انظر: د. عبد الحميد يونس: الظاهر بيبرس فـى القصص الشعبى، المكتبة الثقافية، عدد ٣، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، بدون تاريخ، ص ١٠، وانظر أيضًا: د. أحمد شمس الدين الحجاجى: مولد البطل فى السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص ٤٨.

ملحق

قصة الهجانة وقصة مستجاب الخامس



قال البعضُ : إنّ السببَ هو نصفُ فدانِ القطنِ الذى اقْتُلِعَتْ شجراتهُ فى الليل من أرض البرنس.

وقال آخرون : إنه النَّقْبُ الذى حدث فى اصطبل الأبعادية المجاورة.

وردّ بعضٌ ثالثٌ وكاد يقسم أنّ السببَ هو الحريقُ الذى اجتاحَ الساقيتين القبليتين فى وقت واحد.

يختلفُ الناسُ دائمًا أبدًا على السبب ، ولكنهم يَذْكُرون تماما عصرَ الجمعة الـــذى جاءوا فيه ، وتمشّتْ مع مجيئهم المهماتُ تزحفُ فى القرية وتقولُ:

-الهجانة وصلوا..

كان الرجالُ يَرُومون بها ، ثم تتشعبُ أصواتُهم مملوءةً بالخوف والتشاؤم تـــارةً .. وتارة تحتفلُ بغبطةٍ ساهمةٍ ، فإن جديدًا سيحدثُ فى القريةِ وما أقلَّ ما يحدثُ فى القريةِ من جديد.

وكان الصغار يتلقّون الكلمةَ من أفواهِ آبائهم ، وترتعش أجسادُهم بـــالخوفِ مـــن الغرباء الذين لم يسمعوا عنهم أو يَرَوهُم ، ثم تنبسطُ وجوهُهم بالفرحِ لأنهم سيرونهم.

وأصبح لا حديثَ للنّساء إلا عن العبيد الطوال السُّمْرِ ذوى الأرجلِ الرفيعةِ الجافةِ ، والكرابيج المسقيةِ بالزيتِ.

ولمْ يَرَهُم أحدٌ حين دخلوا القريةَ ولا حين تسرّبُوا إلى دَوّارِ العمدة وكأنهم وصلوه من جَوْفِ الأرض .. ولكنهم ما إنْ استقروا فى الدوار حتى حَفَلَ الشارعُ الذى بجواره بأناس يتبصبّصُون على القادمين ويَتَسَمَّعُونَ ما يَجِدُّ من الأخبار ، وحينئذ تميلُ الرءوس على الرءوس ، وتجرى الإشاعات رائحةً غاديةً مخترقةً البلدة من أقصاها إلى أقصاها.

ومن غير أن يلفَّ منادٍ أو يُنَبِّه خفيرٌ سَرَتِ الأوامر تحملها آذانٌ إلى أفواه ، وأفواهٌ إلى آذان.

وعرف الناس فى غَمْضَةِ عينٍ أن الويلَ لمن يخطى عتبة داره بعـــد المغـــرب ، وعليهم إرجاع المواشى قبل حجة الشمس ، وعليهم بعد هذا ألا يوقدوا نارا أو يـــشعلوا مصابيح ، ثم ليتعشوا ويُصَلُّوا ويناموا فى الظلام ، والويل لمنْ لا يعجبه الحال.

وكما يَعُمُّ الصمتُ ساعةَ الإفطارِ فى رمضان سكنتِ الألسنُ فجأةً فى الحلوق على أثر هذه الأنباء ، واهتزتِ الرءوس تجترُّ الأوامرَ السريعةَ المتلاحقة على مَهْـــلٍ وفـــى وجوم.

وشعر كلُّ واحد أن الأمر أكثر من أن يفكر فيه وحده فتقارب الجيرانُ مذهولين في حلَقات ، وامتلأت القهوةُ الوحيدةُ بالناس ، وقد أصبحت مصدر التخمينات

وعلى قدر ما أذهلهُم ما سمعوه فقد استنكروه وأبَوْا تصديقه .

* * *

ولم يستطع مخبولٌ أن يتصوَّرَ أن القرية كلُّها قد نامت من المغرب ، والليل انقضى دون أن يُسْمَعَ للعشاء أو للفجر آذان . لم يتصور مخبولٌ حدوثَ هذا..

ولم ينتظرْ واحدٌ منهم أن يُنْصتَ له آخر فراحوا كلُّهم يتكلمون في انفعالٍ واضـــحٍ وقد علتِ الأصوات واهتزت الأيدى ، وكلما ارتفعَ الجدالُ وازْدحمتِ القهوة كثُرَتْ آذان النساء، والبنات الملتصقة بالنوافذ تلتقطُ ما استطاعتْ التقاطه، ثم تطير به إلى المتحفظات القاعدات أمام الأبواب يتبادلن الآهات والحسراتِ.

وكان من المستحيل أن تستمرَّ الحالُ على هذا المنوالِ ، فشيئا شيئا كلّتِ الأصوات وهدأت المحاورات ولفَّ الحاضرون أيديهم حول كوبات الشاي والقرفَةِ ، فقد كان هـــذا آخر عهدهم بالقهوة التي ستُغْلَقُ أبوابُها بعد اليوم ، وبحث محمد أبو حسين صاحبها لنفسه عن عملٍ ثانٍ ، ..هكذا قالت الأوامر..

وسَرْعان ما بدَت الجماعةُ الوجومَ الذى أدي إليه النقاشُ ، واســتطاع جمعـــة أن يرفع صوتَه الأخنف حتى يُسْمِعَ الموجودين ما كان يودُّ قوله من زمن:

-والنبى لماشى فى نص الليل .. واللى يقابلنى حتف فى وشه.

ورد عليه حامد الصعيدى الذى يعملُ الطعمية أيامَ السوق بصوتهِ اللُّزِج قائلاً:

-يا شيخ ! اتلهى .. دانت لو دقت كرباج.

وضحك الجمعُ ، واستمروا يضحكون ، وشعبان مقاولُ الأنفار يدقُّ بيده على صدره ويقول:

-بذمة محمد أنا آكل عشرة من الكتربنت السود دول..

وساهاه عبد الفتاح الخفير وهو في حَمْوَةِ كلامه ودَلَقَ بعض الماء في قفـــاه ، وانتفضَ شعبان ملسوعا خائفًا ولعلعت القهقهات.

وقال الخفير بعد أن شَبِعَ ضحكًا:

-أنتوا عارفين يا ولاد ؟ .. دول بنادقهم هندى من أم حداشر طلقة .. مش زى الممغوصة بنادقنا الأرمنتوه..

وأخذ بعد هذا يشرح فى لهجة العالم الفرقَ بين الهندى والأرمنتوه ، وعددٌ قليـــلٌ يسمعُ بينما الباقى قد تفرقَ يتهامسُ ويتحدثُ فى شئون العيْش.

وساعتها كان نفرٌ من الأعيان جالسين يستنشقون الهواءَ فى الخلاء علــى مقاعــدِ محطةِ القطارِ ومعهم العمدةُ ، وتلقفوا الأنباء باهتمامٍ قليلٍ ، وأنصتوا إلى العمدة وأشداقُه تُضَخِّمُ الكلمات ثم تفرطها على دفعات ، وهو يقول إن البلد تَلِفَتْ والخلقُ باظت والذمم خَرِبتْ ، والناس تخافُ ولا تخجلُ ولا يُصلِحُها إلا الكرابيج الغربية.

وكان الأعيان يموءون وهم يوافقونه على كل ما يقول ، بل تمنى واحدٌ منهم لــو كان الودُّ وُدُّه ليبقى الهجانةُ تسوقُ الناسَ أمامهم كالنعاج أعواما وأعواما.

* * *

واصْفَرَّ العصرُ..

وكانت البلدة قد أفرغتْ ما لديها من كلام وعرفت كلَّ الأخبار والشائعات ، ورَوِيَتْ من السخرية بنفسها ومن إخافة بعضها بعضًا.

وحين رأى الناسُ خيالاتهم تطولُ وتمتدُّ ، تذكروا المغربَ وما ينتظرهم فيه.

وتحرك المصدِّقون والمكذِّبون والمتفكِّهون فى كل اتجاه حتى أصبحتِ القريةُ كعشِّ النملِ .. وأسرعت النسوةُ إلى الغيطان يستعجلنَ الأزواج ويَرْوين ما حدث..

وازدحمتِ الأطباق والأذْرُع الملِّحة أمام الدكاكين ، وتصاعدت أدخنةٌ كثيــرةٌ مــن المواقد والأفران وقد تكهربتْ تُجزُ الطعامَ والخبز.

وفى النهاية قُطِعَتِ الأرجلُ من الشوارع ، وتجمعَ الناس فى استغرابٍ وســخريةٍ حول الطبالى يحاولون ابتلاعَ العشاء والشمس ما زالت طالعة.

وراح الآباء والأمهاتُ يَعُدُّون الأولادَ ويَرَونَ مَــنِ الغائــب ، ويُوصُــونهم ويُخيفونهم من الشياطين السود ومن مغادرة الدور.

واختفت الشمس وراءَ نخيل الحوشة وحدها ودون أن يراها أحدٌ ، فقبلَ المغــربِ كانت الأبوابُ قد أُغْلِقَتْ كلها والناس رابضين فى الدور وفوق السطوح.

ولم ينم الناس وكيف ينامون ؟ وانطلقوا يتحدثون داخل المنادر والقاعات غيــر مقتنعين بالذى حدث ولا مقيمين له أى اعتبار.

جاء قطارُ الثامنة يتهادى وسَمِعَ الناسُ صفيره ، فانقطعت الأحاديث واستعدَّت الآذان كلها لسماع مايجرى للعائدين من البندرِ فى القطار .. الذين بلاشك لم يعلموا بما جدَّ ولم يهيئوا أنفسهم له.

وارتَجَّتْ قلوب كثيرة وبكَتْ نساء ونَهْنَهت عجائز ، والآذان تشرخُها الــصرخات التى عمَّتِ القريةُ ، وتلْسَعُها أصواتُ الاستجارةِ والهرولةِ والركضِ.

وأعقب الضجةَ سكونٌ أغرقَ الليلَ والظلمةَ والناسَ ، ما كان يقطعــه إلا دبيــب الأحذية الميرى الثقيلة وهى تحفُّ بالأرض بين الحين والحين ، والصوت الرفيع ذو اللكنة البربرية الغريبة يقول وكأنه مطواة تقطعُ:

-مللى هناك ؟..

ولا يرد عليه أحد ، وقد ينبحُ كلبٌ بعيدٌ .. ثم يعود الصمت الغامق..

وبات الناسُ ليلةً طويلةً أكثرها خوفٌ ويقظةٌ ، والقرية قد لفَّها جوٌّ خطيرٌ مُحَيِّرٌ.

وأدرك الناس فى حَسْرَةٍ حينئذ أن المسألةَ جدٌّ لا هَزْلَ فيها ، وأن الذى يقع ستُزْهَقُ رُوحُه وتَسْلُخُ الكرابيجُ جلده.

• • •

وطَلَعَ الصبحُ..

وتفتحت الأبواب وانطلق الخلقُ كالدجاج الذى ضايقته زحمةُ القفص . وكانوا حين يتبادلون تحيةَ الصباحِ يقولونها بقلوبٍ متورمةٍ وأرواحٍ خجلة . كانوا كالذى فَقَــدَ شــيئًا ولكنه لا يدرى كُنْهَ ما فَقَدَ.

وتناقلَ الناسُ وهم يتفرقون وراءَ رغيفِ الخبزِ ما حدثَ للعائدين مــن البنــدر .. وكانوا يتناقلونه فى فتورٍ خافتٍ . وحين علموا أنهم رُبِطوا بحبل ، وقَضَوْا الليلــة فــى الدُّوار بعد علقة نصفُها الموتُ كانوا يهزُّون رءوسهم ولا يقولون شيئا ، أو ينطق الواحدُ بكلمة لا معنى لها ثم يسكت.

وبدأ يوم طويل كغيره من الأيام .. ومضى النهار فى تلكؤ يخنقُ الأنفاسَ . وحين عادَ الرجالُ فى الظهر وما بعد الظهر مُنْهكين مُشَتَّتين التقتِ الجماعات فوقَ المصاطبِ وأمام الدور وقد أغلقت القهوة . وكان كلامهم كثيرا لا روحَ فيه ولافائدة كثرثرةِ النساء ، وكل منهم يغرقُ فى رواية تفاصيل ما سمعه من دبيبٍ أثناءَ الليل . ويقــصُّ نفــسَ الحكاية عما حَدَثَ بعد قطار الثامنةِ.

وحين مَجَّ الناسُ الكلامَ والعودةَ إليه تحولَ الحديثُ الدَّائرُ على مصطبةِ المعلم عمر إلى ناحية أخرى .. لما عَنَّ لعبد الغنى الجمل أن يطيل لسانَه ، وعبد الغنى هو المنقذُ دائما من الحديث الممجوج فهو لا يَعْدَمُ نكتةً يرنُّها على الحاضرين فينسوا كــلَّ شــىء وتستغرقهم فكاهاتُ عبد الغنى . وكان هو نفسُه فكاهةً بقامته القصيرة التى تطاولُها قَامَاتُ الصغار ، ورأسه الذى مثل حبةِ البطاطسِ ، وطاقيته الصوف المنطبقة بحذافيرها علــى جبهتِهِ والتى حولَها المنديلُ المحلاوىُّ القديمُ ملفوفًا ومربوطًا بعقدةٍ خبيرٍ حتى لا يبــينَ شعرُه . وما كَانَ له شعرٌ فتحتَ طاقيَّتهِ كانتْ قرعتُه حمراءَ راشحةً . وكان الناسُ إذا لم

تُسعِفِ النكتةُ عبد الغنى يجدون فى رأسِه المُتنفَّسَ ، ويجذبُ الجرىءُ منهم طاقيته فتفحُ الحمرةُ من رأسِه وتنهالُ عليه البصقاتُ.

غير أنَّ ما حَدَثَ وجدَ فيه عبد الغنى ثروةً ما بعدَها ثروة ، فراحَ يُقلِّدُ الأسطى عبد الخالق الحلاقَ السمينَ الطويلَ ذى الشوارب ، وهو ممسكٌ بحقيبته الخشبية التى فيها العدة فى يده ورافعا باليد الأخرى ذيله ، والكرابيج تنهال عليه ولايستطيع الجرى أو حتى التحرك ، وإنما يقول فى تهتهة عاتبة مختنقة بالبكاء:

-ما يصحش يا فندى .. يا فندى ما يصحش..

وينفلتُ عبدُ الغنى فى براعة إلى عمك دعدور بائع السردين الذى نظره شيش بيض ، والذى يُصرُّ دائما على التحدُّثِ بالمنطق والحججِ والقانونِ ، وعلى فلسفةِ كُلّ ما يَدورُ فى البلدِ من حادثاتٍ ، وعبدُ الغنى كان حين يَغمزُ دعدور لايخلو فؤاده من بعضِ الحقدِ ..فقد كان الناسُ يضحكون لفلسفةِ دعدور الساذجةِ أكثرَ من ضحكِهم لنكاتِ عبد الغنى المفتعلةِ التى يدافعُ بها عن نورِ رأسِهِ.

وعلى غِرَّة وَجَمَ الجالسون والواقفون وَكَفُّوا عَمَّا هُمْ فيه ، حين هَمَسَ الشحاتُ فى صوت آمرٍ:

-هُسْ يا جَدَع .. اهْمْ جُمْ..

وما انتهى حتى كان الثلاثةُ يَمرُّون من أمامِهم .. وكانتْ هذه أوّلُ مرةٍ تقعُ عليهم الأبصارُ فى وَضَحِ النَّهَارِ . وَسَنَّ كُلُّ وَاحدٍ عينيه مُحَاولاً أن يَلْتَهِمَهُمْ بنظراته .. كان فيهم وَاحدٌ طويلٌ رفيعٌ ملفوفٌ كعامودِ التليفون يبدو أبو عوف الجمال طفلاً إذا وَقَفَ بجوارِهِ ، وكان الثانى أقصرَ منه إنما له شلاضيم أعوذُ باللهِ منها يبرزُ بينها ضَبٌّ من الأسنانِ اللامعةِ البياض وكَأَنَّها أصَابعُ المذراةِ ، وكَانَ ثالثُهم مُبططًا وعيناه يقدحُ منهما الشررُ .. وكانت وُجوهُهم فى سوادِ الهبابِ وحلكة ليالى آخرِ الشهرِ وَيَقْطَعُ سَوَادَها تَشْرِيطاتٌ . وعلى كتفِ كُلٍّ منهم بُندقيةٌ وفى يده كُرباجٌ طويلٌ تَلْتَفُّ حوله أسلاكٌ نُحاسيةٌ صفراءُ تَنْتَهِى بعُقَدٍ غَليظةٍ ، العقدة منها تطلعُ بقطعةِ لحمٍ.

ومَرُّوا بلا سلام أو كلام ،وكأنهم فاتتون على جبانةٍ ، ومَا كَادَ دعدور يفتحُ فمَهُ يعلِّقُ على الموقفِ بَعْدَمَا ابتعدوا حتى أقفلَه ثانيةً وَأَحكَمَ الإقفالَ .. فقد عَادَ الثلاثةُ وفى عيونهم شَرٌّ مستطيرٌ . ودون سابقِ إنذارٍ ارتفعتِ الكرابيجُ مرة واحدةً ثم دَوَّتْ ، بينما لكنتهم تَقُولُ فى حقدٍ:

-على بيتك .. يا بنت الكلب..

وكَانَ الشاطرُ هو الذى أَخَذَ ثوبَه فى أسنانهِ ، وقال : أخْلُوا لى الطريق وفى غمضة عينٍ لَمْ يَكُنْ فى الشارع كلِّهِ أنسٌ واحدٌ .. وَجَرَى الثلاثةُ وراء الناس كالنحل الفائع وكانت وقعةُ الذى يُقَابِلُهم أَسْوَدَ من شعر رأسهِ.

ويومها نامتِ البلدةُ من العصرِ.

• • •

وَمَرَّ يومان وثلاثةٌ وخمسةٌ وَلاَحديثَ للناس خلال الساعاتِ التى يستطيعون فيه الحديث إلا عن الهجانةِ وما فعلوه . فالليلة دخلوا على الحاج مصطفى وهو يتعشى وقلبوا الطبلية وضربوه ، ثم تسلقوا السطح وراء الحاجةِ فألهبوها وهى تجأرُ بالصُّراخِ.

وفى الغدِ تَتَنَاقَلُ الألسنُ مَا حَدَثَ لعبدِ الحميدِ وامرأتِهِ حين أشْرَفَتْ على الوضع ، وَخَرَجَ غَصْبًا عنه يُحضرُ أُمَّ مخيمر الداية ، وكيفَ ظلُّوا يضربونه حتى قال :إلى مرة ..

وليلتها بَاتَ فى الدوارِ ووضعتِ امرأتُه وحدها ، واستمرتْ تنزفُ إلى أن جَاءَتْهَا الإسعافُ فى الصباحِ.

وإلا يوم قابلوا شيخَ البلدِ وَجَفَّ ريقُهُ ووَقَفَ لسانهُ وهو يُرَدِّدُ:

-أنا الشيخ .. أنا الشيخ .. أنا الشيخ..

يقولُها ويرددُها حتى والكرابيجُ تَنْهالُ عليه ، والهجانةُ تقولُ:

-شيكه ايه يا هرامية .. خش بيتك..

وكُلُّ حَديثٍ من الأحاديثِ كَانَ يُزيدُ انكماشَ الواحد فى جلده ، فأَصْبَحَ لاهَمَّ لكل إنسانٍ إلاَّ أنْ يُنْهِيَ ما فى يده حى يَلْزَم دَارَهُ . أما الذين كانوا يَعْمَلُون فى البندرِ ويجيئون فى القطار فَقَد استَغنَى أكثرُهُم عن عملِهِ ودَارُوا فى القريةِ بلاَ عَمَلٍ ، والباقى فَضَّلَ ألفَ مرةٍ أن يبيتَ على أىِّ وجهٍ فى البندر وَلَوْ على الرصيفِ.

وفى يوم السوق كَانتْ قصةٌ تُحكَى وَيَعْقُبُها استنكارٌ كثيرٌ فَقَدْ ضَرَبوا ليلَتَها مرسى أبو اسماعين ، وَصَحيحٌ أنْ مرسى لَمْ يَكُنْ يَملِكُ قيراطًا وَاحِدًا وَلَيْسَ فى حَوْزَتِهِ فَدَّانٌ إيجارٍ إنَّما كَانَ وَلَدًا وَلاَ كُلُّ الأولادِ ، كَانَ ابنَ ليلٍ ... قَتَلَ وَسَرَقَ ونَهَب ، وفى صَدْرِهِ العريضِ الراسخِ تَرْقُدُ قصصٌ تَشيبُ لِهَوْلِها الولدانُ . ومع هذا ففى البلدِ كان يعيشُ فى حالهِ ، وأدبه فى معاملة الناسِ مضربَ الأمثالِ ، كان يَعُودُ المريضَ ويُعزِّى فى الميتِ ويُساعدُ الضعيفَ وَيَنتقمُ للمظلوم وَيَقفُ لكلِّ صغيرٍ وكبير ، وكانتِ البلدةُ تَفْخَرُ بهِ إذَا جَاءَ مَجَالُ الفخرِ بين أبطالِ البلادِ ، ويَرْوُونَ عنه كيف لَوَى سيخَ الحديدِ وكَسَرَ المسمارَ ورَفَعَ كيسَ القطنِ وحدَه على الجملِ . وعلَى حسّه كَانَ النَاسُ يتركون مَحَاريثهم

ومواشيهم فى الحقولِ .. وبَعد هذا كلّه تضربُه الهجانةُ ؟ وتُطلقُ عليه النارَ إرهابًا حينَ حَاوَلَ المقاومةَ ؟ ثم تدُكُّ صدْرَه بعد ذلك بدبشك البنادق وكعوب الأحذيةِ ؟.

واضطُرَّ الناسُ فى النهايةِ أنْ يصدقوا حين كانوا يُقاربُون السُّوقَ ويَمرُّون بالمركزِ، ويُشاهِدُونَ أبو اسماعين قابضًا على حديدِ النافذةِ كالأسد الجريح.

وعَادُوا يومَها من السوقِ وكُلٌّ يَقولُ لنفسِهِ : ابعدْ عن الشرّ وغنى له.

* * *

وكَمَا تَتَهَادَى مياهُ التُّرعةِ لاَ يُقَلْقِلُها إلاَّ مَوْجَاتٌ خانعةٌ لاَ تَكَادُ تَشبُّ حتى تَمُوتَ ، عَاشَ الناسُ وقد رَضوْا بما كَانَ وَسلَّمُوا بما حَدثَ ، ومَا قَدْ بَقِيَ مِـن اسـتِنْكَافٍ زَالَ وانمحىَ ولَمْ يَعُدْ بها إلا تَسليمٌ ذليلٌ ، حتى العمدةِ الذى كانت كُلُّ بـادرةٍ تَـصِلُ إليـه فيسمعُها ويجعلُ أُذُنًا من طينٍ وأخرى من عجين ، قابلوه ذات ليلةٍ فقال لهم إنه العمـدةُ فردُّوا عليه:

-ولو .. خُشْ بيتك..

ودَخَلَ بيتَهُ وأغلقَ البابَ بالضبَّةِ والمفتاحِ دونَ أنْ يقولَ تُلُث الثلاثةِ كام.

وبلَغتِ الحكايةُ الناسَ ، وضحكوُا فى سرِّهم على العمدةِ وتَشفُّوا فيه وعَرفوا أنـه غلبان مِثْلهم ولاَ حَوْلَ له ولا قوةَ ، وأنه لَمْ يَعُد الحاكمَ الناهى فى البلد..

وتَطلَّعَ الناسُ إلى الحكَّام السودِ الجددِ ، وبدءوا يَتعرّفُون أسماءهم ويخلطون بـين حسن الطويل وجاسر القصير وسلطانِ الذى له عُيونُ الذئب ، ومَضوْا يتحسسون أخبارَهَم ويَعِدُونَ عليهم كُلَّ ساكنةٍ وواردةٍ ، ويعرفون يومًا بيوم من عند مَنْ سَيَأكلون ومـن أىّ بيتٍ من بيُوتِ الأعيان سَيَحمِلُ لهم عبدُ الفتاحِ الخفيرُ الصينية الحافلةَ فوقَ رأسِهِ.

وكَانَ الصغارُ سبَّاقين إلى تَتَبُّعِ مايَدورُ فى غرفةِ الهجانةِ فكانوا يدسُّون أنظـارَهم خلالَ نوَافِذِها ثم يزهقون من التطلعِ فيجرون وراءَ بعضهم وهم يقلدون أصوات العساكرِ ومشيتهَم ، ويستعيضون عن الاستغماية أثناء الليلِ بالجرى بـالأطواق أثنـاء النهـارِ ، ويُلِّحُونَ على آبائهم حتى يشتروا لهم كرابيجَ مثلَ التى مع الهجانةِ ، وحين لا يجدون فى إلحاحِهم أملاً يصنعونها هم من ذُيولِ البهائم التى يذبحها أبو أحمد الجزارُ ، وكذلك من أجزاءٍ أخرى. ، وبدلا من الزجرِ الذى كانوا يلقونه من الآباء فى أولِ الأمـرِ تَـسَاهَلَ الآباءُ ، بل تَعدَّى الأمرُ حُدودَ التساهلِ وتَدَخَّلَتْ سيرةُ الكرابيجِ فيما كان يدورُ بين الرجالِ من أحاديثَ . وكانت المجادلاتُ لا تنتهى حَوْلَ صنعها وحول البلادِ التى تَصنعُها وهل هى مصرُ أو السودانُ.

وكَانَ الطلبةُ والتلامذةُ الذين يقضون إجازتهم بالبلدةِ يسمعون الأحاديثَ ويـسخرون من الجهل الذى يَسُودُها ويتفضلُ واحدٌ منهم ويُصلِّحُ ما أفْسَدَهُ الجهلُ ، ويتطرّقُ الكـلامُ

إلى الهجانةِ أنفسِهم ، ويُصغِي الناسُ فى شيء من الإكبار إلى الأفندية وهم يسخرون بالحكام السودِ ويتفكهون عليهم ، ثم ينقلبون بجراءتهم على البلدةِ الجبانةِ التى تتمسحُ فى أحذيةِ عساكر ثلاثةٍ لا يساوى الواحدُ منهم مليمًا أحمرَ.

وكان الناسُ يعرفون سرَّ سُخطِ التلاميذ .. فقد مَنَعَت الأوامرُ الجديدةُ طوابيرهم التى كانت تَجُوبُ القريةَ رائحةً غاديةً ، وكذلك سهراتهم إلى نصفِ الليلِ على الميزانية الحجرِ ، وجريهم وراءَ بعضهم فى دروبِ البلدةِ النائمةِ وتَربُّصِهم بالبنات.

وكان الناسُ يسمعون الكلامَ ويسكتون فالمتاعبُ لا تنقصهُم ولكن كانَ بعضهُم لا يَسكتُ؛ فالبدراوى محترفُ كتابةِ العرائضِ والبلاغات مَضَى عليه أسبوعٌ وله كُلَّ يوم عريضةٌ وكُلُّ صبح بلاغٌ يُفنِّدُ فيه ما صَنَعَ العساكرُ بالبلدِ . ولكنه حين عَرَفَ أن الهجانةَ قد عَرَفَتْ بأمره نَفَضَ يَدَهُ مِنَ الكتابةِ واندَفَعَ يتقربُ إليهم ويتلطفُ معهم ويرجعُ بنسبه إلى دنقلة حيث جاءوا ، ويتطوعُ بإبلاغهم سرًا ما يحدثُ وراءَ ظهورِهم . ولم ينفعْه كُلُّ هذا حين قابلته الهجانةُ التى لا تعرفُ عربى ذات ليلة ، وقد اطمأن إلى صداقتهم فجعلوه يعضُّ الأرضَ وهو يستعرضُ تربةَ أجدادِهم.

وكانت البلدةُ حين يسلمها يومٌ كئيبٌ إلى آخرَ أشدُّ منه كآبةً يزداد شعورها بأنها كانت فى نعمةٍ وزالتْ ، وأن الخرابَ قد حَلَّ . ويكادُ محمدُ أبو حسين صاحبُ القهوةِ يخبطُ رأسَه فى الحائطِ على رزقِهِ المقطوع، وتُجارُ الكيفِ معه ساخطون ، والخفراءُ يصرون على أسنانهم ويكتمون وهم فى أعماقهم يتمنون مصيبةً عاجلةً تطيحُ بالهجانة . وقد أصبحوا هم وشيخهم وعمدتهم دلاديلَ ، وصار لزامًا عليهم أن يقضوا الليل بطوله ساهرين . والدكاكين وقفت حالها ، والعاملون بالبندر لا يجدون الخبزَ ، ولا صلاة ولا عبادة أو سهر ، وإنما ضربٌ وإهانة ومسخرةٌ .. وكأنما البلدة بأناسها عزبةُ أبيهم ، والحكايات تترى عن ركنتهم فى زقاق مبروكة ، ومبروكة تاجرةُ البيض العازبةُ ، كانت الركنة فى زقاقها حدثًا تتلاعبُ له الحواجبُ وتغمزُ العيونُ.

والناسُ فى صبرِهم كالجمال تشهدُ وتسمعُ وتُقاسى حتى تحين اللحظةُ. وقد حانتْ.

• • •

كان مرسى أبو اسماعين قد مضت أيام على خروجه من الحجز ، ولكنه لم يمكث فى البلدة إلا يومًا واحدًا ثم غادرها إلى حيث لا يعرف أحد ، ويومها كان الناس يتدبرون فى ملل ماذا يطبخون لليلة النصف من شعبان ؟ وفوجئ الذين خلفهم النهار فى البيوت بالهجانة وهم يجرون هنا وهناك هالعين . وما أثارَ جريانهم الخوف بقدر ما أثار الاستغرابُ .. فما كانوا يرتدون بدلهم أو أحذيتهم الثقيلة وليس فى أيديهم كرابيج ، وإنما حفاةٌ عراةٌ وقد نكشت شعورهم السوداءُ الغامقةُ.

وحسبَ الناسُ أن شيئا خطيرا قد حدثَ أو أنَّ حريقًا شبَّ فلم يتمالكوا أنفسهم وجرى البعضُ وراءهم . غير أن الخبر عرفَ فى النهاية ، واتضح أنَّ عبدالسلام النجار هو الذى وقف لهم على رأس الشارع .. والوردانى هو الذى أحضر السلمين وربطهما معا ، ثم صَنَعَ منهما قنطرة وصلت حائط الدوار بحائط بيت أبو حسين .. وبقيةُ الرجالِ كانوا على السطح وكان مع عبد المجيد سكينة طويلة بحدين ومع الوردانى بلطة ومع صالح بندقية ميزر ، وكان مع أبو أحمد شمروخه الذى ما رفعه مرةً إلا وكَسَرَ به رأسًا.

والمهم أن مرسى أبو اسماعين الشارب من لبن أمه ، هو الذى تسلل وحده إلى الغرفة التى ينام فيها الهجانة فى النهار وخرج حاملا بنادقهم.

وقصَّ الرواة وشهود العيان ما جرى بعد هذا . وكيف تذلل الطغاة الى العمدة وكادوا يقبلون مداسه ، وكيف بكى جاسر وهو يستعطف الرجل ويرجوه أن يعثر لهم على البنادق حتى لا يروحوا فى ألف داهية . واختلفت الروايات فى رد العمدة ولكنها اتفقت على أن الرجل استعبط عليهم وأفهمهم أن الأمر قد خرج من يده ، مع أنه يعرف وكل الناس يعرفون من هم أولاد الحلال الذين فعلوها.

ويسكت الرواة ، فالبقية قد شاهدها كل الناس حين انقلب المركز والنيابة ، وجاء ضباط من المديرية وارتبكت الدنيا ، ولم يتوقف التليفون عن الرنين.

وانتهى اليوم وقد سيق الهجانة محروسين.

وحين أقبل الليل كان عشرةٌ من أهل البلد قد غيبهم المركز . والمباحث تقصُّ الأثر وراءَ أبو اسماعين ، والقهوة لا تزال مغلقة ،الناس تتساءلُ فى قلق عما يحدث غدا، وهل يجيء هجانة آخرون أم يكتفى الحكام بالذى مضى ؟

ورغم هذا فقد أوقد الناس المصابيح ورأوا النور في الليل وقد اشتاقوا إلى النور، وأذن المغرب والعشاء وامتلأ الجامعُ بالمصلين ، وانطلقت الضحكات لأتفه الأسباب وبلا أسباب ، ولعب الطلبةُ والتلاميذ الكرة في ضوء القمر، وانتشرت مواكبُ الصغار تجوبُ القرية مهللةً فرحانة وأحدهم يهتف بأغنية خارجة عن الهجانة والباقون يرددون، حتى الصبايا لم يخجلن فرحن يرددنها هن الأخريات، وتتوقف المواكب عند السامر الذى أحياه عبد الغنى وقد تحزم بمنديله وكشف رأسه عن عمد فبانت حمرته وهو يرقص ، وعمك دعدور يطبل له على طشت النحاس، والشارع قد ازدحم بالضاحكين المصفقين وهم يرددون على "عبد الغنى" ويقولون:

أهى ليلة يا جميل...

أهى ليلة والسلام...



خمسة ملهم الجنة: مستجاب الأول لأن جهنم لم تكن اكتشفت بعد، وأمُّ مستجاب لأنها أم آل مستجاب، وجبارٌ يتيهُ فى الأرض مرحًا قال "لا" لامرأتين متتاليتين ثم قال نعم لأول رجل يقابله، وبليغٌ فرقعت الحروفُ فى حنجرتهِ حتى وقع بين شطرىْ قصيدةٍ قديمةٍ، ومستجابُ الخامس الذى فاته اعتلاءُ أريكة آل مستجاب مرتين: الأولى فورَ هلاكِ الرابع الذى داهمه شيطانٌ فى محل الأدب، فبحثوا عن الخامس فى الدروب وظلال الجميز والفيافى، حتى أدركوه بين قومٍ وهبوا أنفسهم لله، وعندما استعاد نفسَه كان السادس قد وطّدَ أمره وجعل من السابع خدينًا لمجلسه ووليًا لعهده، والمرة الثانية هى هذه التى كُتِبَ علينا أن نفصحَ عنها كى ندرأ ما يكون قد علق بها من أدران وسوء نوايا وأغاليط.

كان الخامسُ قويًا كنخلة، ضعيفًا كبقرة، إذا شرب عبّ وإذا وقف شبّ وإذا غضب صبّ، أخذ عن أخواله وسامة ونزقًا، وعن جدّه مستجاب الأول عنادًا فى الحق وكراهة للبيتِ وصبرًا على الأصدقاء وولعًا باللحوم، وفيما يُروى فإنه كان لا يقرّب لحمَ خروفٍ دون أو يكون فى متناول يده خروفٌ آخر خشية النضوبِ دون الامتلاء، كما كان مُغرمًا بالطحينةِ يقضى وقتًا مستمتعًا فى إعدادها، ويروى المقربون طرائفَ عن فورةِ انتشاءٍ تتركُ على الذقن الكثّ والزعبوطِ الرصين طرطشة بيضاءَ. لكنه فى أوقات استرخائهِ يظلُّ مستلقيًا يمزجُ بعيونهِ القمرَ فى مخلوط النجوم، وقد أدّى به ذلك أن أصبحَ أشهرَ مَنْ أعدَّ ألغازَ امتحان مَنْ تأتيه فرصةُ امتلاكِ ناصيةِ الأمور، والأمرُ ببساطةٍ أن القواعد تقضى على مَنْ يقتربُ من الأريكةِ أن يحلَّ لغزًا يثبتُ به أنْ عقلَه هو أصفى العقول، وأن جَنانه هو أثبتُ الجنان، وأن فؤاده هو أعمرُ الأفئدة، ومستجاب الخامس هو الذى وضَعَ لغز ذلك الكائن الذى يسيرُ على أربع فى الصباح وعلى اثنتين فى الظهيرة وعلى ثلاث فى آخر النهار، وهذا اللغز الذى حلّه مستجاب الأعرج ليصبحَ مستجاب الثالث، كما وضع لغز ذلك المخلوق الذى يمكنه أن يعدى البحر دون أن يبتلّ ليصبحَ مستجابُ الحابل مستجاب الرابع، والشىء الذى كالفيل ويمكننا صَرّه فى منديل لصالح مستجاب الثانى، والباب الذى يأتى منه الريح فإذا أغلقته فلن تستريحَ لحساب الثامن، وهذا الذى يقف إن وقفتَ ويمشى إن مشيتَ، فلما فشل مستجاب العاشر فى معرفة أنه (الظل) كادت أريكة آل مستجاب أن تختل، لولا فتوى طيبة سمحتْ له بإعادة الاختبار بلغز جديدٍ تم إعداده بدقّة ليصبح: يمشى إن مشيت ويقف إن وقفت، فكادت الجماهير تخشَى من هَول ما فرزته قريحة الخامس، والذى ألغى من ذاكرته أنه صاحب حقٍّ فى أريكة قومه، إذ استعذبَ أن يوكل إليه وضعُ المعضلات والعراقيل التى بدونها لن يصبح أحدهم ذا شأن، وقد أعدَّ لذلك قدرًا معقولاً من ألغاز حول بعض الطيور والضفادع والعناكب، وكثيرًا ما أتاح للأرائك المجاورة لآل مستجاب استخدام ألغازه، فأصاب فى المنطقة حبًا وشهرةً ومجدًا واحترامًا، وأصبح ذا كلمةٍ مسموعةٍ وأمر مطاع وحضور مُشِعٍّ، يخدمه فى ذلك علمٌ ومعرفة ودراية وسموٌّ، ثم تواضعٌ مهذبٌ ولسانٌ

عفـٌ، ما رويت حادثة إلا ناقشها وقام بتأصيلها وإلغاء الأوشاب التى تكون قد لحقت بهـا، ومـا رُويت قصيدة إلا وأسرع بردّها إلى مصادرها وأوردَ مشابهاتها، وما صدرت من أحدٍ حكمةٌ إلا واقتنصها، ووضعَها فى موقعها الصحيح المرتبط بمركز بدايتها، ولذا فقد حرص فنانو القول – من المداحين والشعراء والرواة وندابات الجنائز – على الارتكان إليه فيما يطرأ على نصوصهم من اضطرابٍ أو تآكلٍ أو شكٍّ أو تطويع غير مُقنع، وكانت زوجته الرابعة تفخرُ بأنها وهَبَتْ نفسها لأغلى ما جادت به الطبيعة: الذاكرة والذكورة، وهو أمرٌ لا نحبُّ أن نتوسعَ فى التعّرض له حتى لا تلتوى القصةُ منا، ولاسيما وأننا نعرف عنه ثاقب النظر وسرعة الرؤية وصفاء الرؤيا، إذ كان يُمْكنه أن يتعرف على النساء العابرات من الإمعان السريع فى كعوب أقدامهنّ، وكان ذلك يتمُّ فى أضيق الحدود حتى لا تتكرر حادثةٌ مع زوجة مجهولٍ خلع عنه أرديته وأعاده إلى قومه عاريًا، وهى حكايةٌ مبالغٌ فيها ولا نحبُّ التوقف عندها كثيرًا، فقد استمر الخامس هو خيرُ أهله جميعًا، وإن كان قد شكا – بعد ذلك – من ضعفٍ ألمَّ ببصره، فقد ظل قلبهُ حديدًا، ومن تنميلٍ أصاب ركبته اليسرى، دام عقله ناصعًا، ومن ورم فتَكَ بإحدى الخصيتين (بسبب امتطاء متعجلٍ لحمارةٍ تعدو) ازدادت مشيتهُ خيلاءً، ومن كسر فى الفقرةِ الرابعةِ من عموده الفقرى بدا أكثرَ تواضعًا، ومن تساقطٍ فى أسنان فكه العلوى فقد أصبحتْ سليقتهُ أسرعَ اندفاعًا، وإلى غير ذلك من تجارب ليستْ ذاتَ بالٍ إزاء أخطر كارثتين تعّرضَ لهما طول حياته، الأولى: حينما هربتْ زوجتهُ الثالثةُ مع عشيق زوجتهِ الثانيةِ، والثانية: حينما انجذب ابنه السابع – والأثير – إلى الشعر الحديث متخليًا عن العمودى ذى الشطرتين، وقد واجه الخامس مثل هذه المصائب القدرية كما واجه كارثة تفويت حقّه فى أريكة آل مستجابٍ من قبلُ: إيمانٌ راسخٌ وثقةٌ بالخالق وتشبثٌ بأهدابِ الفضيلةِ، فما ارتعشَ أو اضطربَ أو ناح أو لعَنَ أو كابرَ فى غير الحق، وما تأخر عن صلاة أو تخلّف عن أماكنَ يرُومها، وما خرج عن وعيه فى مجالس احتساء البوظة أو مواقع توزيع الصدقةِ أو مكامن استلاب اللذة، وعندما تجتاحه النشوة يتألق بإنشاد القصائد وإزجاء الألغاز وتلاوة عيون النثر، كان يتسع ويمتد حتى يصبح آل مستجاب كلهم نقطة صغيرة فى وجدانه الواسع، ويستطيل ويشمخ حتى يمسى نخيل المنطقة نجيلاً تحت قدميه، ويرق ويصفو حتى تكاد تُرى أغنام وكلاب ونساء ودروب الوادى وراء جسده الشفاف،ويدق بكعبه الأرض حتى ترتج مطلقة الشياطين من سراديبها، هو الإجابة الصحيحة على كل الأسئلة، وهو سرعة البديهة على الاعتراض أو المشاكسة أو الاستخفاف، وهو النوم الثقيل تحت الشجر أو وراء الأكمات أو فى مرابط البهائم أو فى ظل المعابد أو تحت الأزيار أو على حافة الآبار، قيل له: مستجاب التاسع يحوز قنطارين من خالص الذهب، فانحنى الخامس على الأرض وتناول زنبقة وتنسم أريجها فذهبت مثلاً، وقيل له: الثالث بنى هرمًا بقى جثمانه عبث الزمان، فانتفض زاعقًا وشرخ صدره وأخرج قلبه وصرخ: وهذا هرمى، فذهبت مثلاً، وقيل له: العاشر يبحث عن الحكمة بين الناس فقال: الحكمة فى ملاءة السرير، فضحك القوم وانصرفوا ساخرين، لكنهم

فوجئوا بمستجاب العاشر وقد قضى نحبه فى ملاءة نومه المكللة بجحافل الدود وما كادت هذه الواقعة تذهب مثلاً حتى ارتج الأمر على القوم، فإن أحدًا من آل مستجاب ذا شأن لم يكن قريبًا من أريكتهم، عيال وأرامل ومرضى ومعتوهون وموصومون ورجال جاءوا من فروج غير مستجابية، فما من مستجاب خالصيّ امتطى الأريكة إلا وقد استخدم حق القصاص فى المناوئين والأعداء وذوى الدم الثقيل، وخلال الأحقاب الماضية كان أى مستجاب يقتصُ من القريب كى يعتبر ويتّعظ البعيد، ويضرب المربوط ضربًا مبرحًا كى يخاف السايب، فنزح مَنْ يستطيع النزوح واعتلَّ مَنْ يمكنه أن يكون عليلاً واستَبْله من وجد طريقه للبله، وأصبح الأكثر أمانًا من أن تلوث مستجابيته الأدران: فى الأصول أو السلوك أو القول، فليس من المعقول أن يتولى أمر أنصع الناس طماعُ أو كذابُ أو محكومُ عليه بنفقة أو ابنُ غجرية أو فاسقُ أو غيرُ ملتزم بمراعاة النصوص، وليس من الزهو والفخر أن يكون مستجابهم الجديد قزمًا أو عبدًا أو مضطرب اللسان أو أجيرًا أو غيرَ مدرك لعلم الكلام، وبات من العبث – ومن الخزى أيضًا – أن يبعثوا مَنْ يسترد الصالح من المستجابين الخُلَص النازحين فى أماكن بعيدة، فانكفأ القوم على نفوسهم فترة يفكرون ويتفكرون خشية أن تظلَّ أريكتهم بلا مستجاب فتصبح نهبًا لذوى البأس والمطمع، وأفاقوا – فى أول صباح – من انكفائهم على طاقة من النور.

الخامس هو الأصلح والأحق والأنسب ليصبح مستجاب الحادى عشر.

أول ما واجه القوم أن الخامس متمسك بالخامس دون أن يطلق عليه الحادى عشر، فحاولوا إثناءه عن مطلبه الذى يعنى إقرارًا من القوم أنه صاحب حق الأريكة منذ عصر مستجاب الرابع، فلما عاند أذعنوا تحت فتوى عاجلة تقول إن الاسم لم يعد يعنى الترتيب بقدر ما هو لقب شخصى، ثم كان ثانى ما واجهه: من ذا الذى يضع اللغز لصانع الألغاز دون أن يشوب الأمر نقد وكلام؟ وقد انتهت المعضلة بتفويض أحدهم أن يستحضر لغزًا من صفحات الجرائد والمجلات ذات السمعة الطيبة، مع مراعاة –وهذا كلام بينهم لا يخرج للآخرين- أن مستجاب الخامس غير مسموح له بالخطأ فى حل اللغز، فلم يعد الأمر يخصُّه وحده، بل يخصُ قومًا تشْخَصُ أبصارهم انتظارًا لما تأتى به المقادير.

وكان اللغز الذى استقر عليه رأى القوم أن يعدوا ذئبًا وعنزة وربطة حشيش، وعلى صاحب الحق فى الأريكة أن ينقل العناصر الثلاثة فى قارب من غرب النهر إلى شرقه، على ألا يصطحب معه سوى عنصرين على الأكثر، وما كاد المسئولون يعلنون عن نص اللغز وعن موقع امتحان مستجاب الخامس حتى هاص الناسُ وأسفروا عن قرائحهم، وصنعوا مجموعات هامسة تحاول فك اللغز دون أن تترك العنزة مع ربطة الحشيش – أو تسيب الذئب مع العنزة، وأيًا كان كلامهم وما وصلوا إليه من حلول، فإن الطريق بينهم وبين الممتحن قُطع، ومُنع عن الرجل أن يتصل أو يتكلم أو يثرثر مع أحد اتقاء للشبهة ودرءًا للقيل والقال.

فى الصباح كانت ضفتا النهر – شرقًا وغربًا – تغصُّ بالقوم وخُصص موقع ظليل لضيوف هم شاهدون على صحة الاختبار، وأقاموا ظلة أخرى لمحبى مستجاب الخامس جاءوا مجاملة وتشجيعًا من وراء الجبال ومن بين غيوم السماء، وأعدوا موقعًا على النهر حالوا بين القوم والاقتراب منه، وجاءت اللجنة المختارة بالعنزة، ثم بعد وقت قليل بالذئب وأبقوه بعيدًا عن العنزة، ثم أتوا بربطة برسيم جيدة الخضرة، وسمحوا لجماعة منتقاة ومختارة من بين ذوى الحصافة والرأى، ليعاينوا عناصر اللغز، وليتأكدوا من أن العنزة ذات شهية، وأن البرسيم غير ملوث بمواد منفرة، وأن الذئب ذئبٌ وليس كلبًا أ وشاخصًا أو حيوانًا أليفًا، وبعدها أتوا بالقارب ليرسو قريبًا، وبعد فترة صمت: هَلّ مستجاب، بوجهه الأبيض وملابسه الناصعة وجسده الممشوق، فارتجت الضفتان وانطلقت الأعيرة النارية ابتهاجًا وفخرًا وجاء أكبر أعضاء اللجنة سنًا فمسح على رأس مستجاب الذى امتثل، ودعا له بالفلاح والصواب وحسن التصرف، ثم قرأ نص اللغز بصوت جَهْورى، وما كاد يخرج من البقعة حتى نظر الخامس مليًا فى عناصر اللغز، وابتسم، فصفقت الجماهير امتنانًا.

لفَّ مستجاب الخامس حول نفسه مرتين، ثم نظر إلى القوم، واقترب وئيدًا إلى العنزة وفكّ وثاقها وسحبها إلى القارب، حينئذ وضحَ للجماهير صوابُ مدخل الرجل لمواجهة اللغز، وقفزت العنزة إلى القارب وخلفها رجلنا، وبدا يحرك المجدافين ومعه العنزة تاركًا الذئب مع الحشيش، فازدادت الجموع صياحًا وإعجابًا، وظل يُجَدِّف حتى وصل إلى الشطّ الشرقى حيث ربط العنزة وعاد بقاربه وسط مظاهر الحفاوة، حينئذ اصطحب معه ربطة الحشيش فكاد يغم على القوم، إذ كيف ينقل البرسيم إلى حيث العنزة، لكنهم تداركوا مدى عمق تفكيره حينما ترك الحشيش على الشاطئ الشرقى وعاد بالعنزة فى قاربه، ولعل الأمر الآن أصبح منطقيًا بعد خلوه من الملابسات، فقد أعاد الرجل العنزة إلى الشط الأول، وبعد أن ربطها، فك وثاق الذئب، وضغط عليه ليقفز إلى القارب، فانفلتت من حناجر الجماهير أمواج صاكة من الإعجاب بددت الغيوم وأقلقت السموات السبع ...

كان اللغز يتفكك، وينحلُّ، العنزة فى الشط الغربى، والحشيش فى الشط الشرقى، والجماهير على الشطين تزبدُ وتهتاج وتصرخ فى انفعال شريف جارف، والمراقبون يحمدون للخامس رجاحة عقله وإلهام وجدانه، ومستجاب الخامس فى القارب وسط النهر مع الذئب.

كانت المرة الأولى التى يواجه فيها مستجاب الخامس ذئبًا ونظر كل منهما للآخر، ونظر مستجاب إلى الضفتين وابتسم فى امتنان وودٍّ وكبرياء، ونظر الذئب إلى الضفتين وابتسم فى امتنان وودٍّ وكبرياء، ثم أعاد نظره إلى مستجاب، ثم لم يلبث أن تراجع للخلف زائمًا.

وقفز الذئب قفزة رعدية أَرْجَحَت القارب وفتحت بطن الخامس فانطلق فى الضفتين هتاف وإنشاد وتصميم، ودوى الرعد إعجابًا، وعين البرق تحرس عناصر اللغز، العنزة فى

الغرب والحشيش فى الشرق، ومستجاب الخامس مبقور البطن فى قارب يتـــأرْجَحُ ويدور منتظرًا أن يسلم مقدمته لأى تيار.

ـ المصادر:

١ ـ توفيق الحكيم: السلطان الحائر، طبع مكتبة الآداب، ١٩٧٦

٢ ـ محمد مستجاب: قيام وانهيار آل مستجاب، الطبعة الثانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس ١٩٩٦.

٣ ـ محمود دياب: باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٤.

٤ ـ نجيب محفوظ: اللص والكلاب، مكتبة مصر، دون تاريخ.

٥ ـ يوسف إدريس: أرخص ليالى، مكتبة مصر، دون تاريخ.

ـ المصادر القديمة:

١ ـ الطبرى (محمد بن جرير): تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ١٩٩٠.

٢ ـ ابن الأثير (عز الدين بن الأثير): الكامل في التاريخ، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،١٩٦٥.

٣ ـ الأصفهانى (عماد الدين الأصفهانى): الفتح القسى في الفتح القدسى، الطبعة الأولى، المطبعة الخيرية، ١٣٢٢هـ.

ـ المراجع:

١ ـ إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٨٥.

٢ ـ إبراهيم حمادة: آفاق فى المسرح العالمى، المركز العربى للبحث والنشر، القاهرة، ١٩٨٠.

٣ ـ إبراهيم عبد المجيد اللبان: العدالة الاجتماعية تحت ضوء الدين والفلسفة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.

٤ ـ أحمد سخسوخ: قضايا المسرح المصرى المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٣.

٥ ـ أحمد شمس الدين الحجاجى: مولد البطل فى السيرة الشعبية، كتاب الهلال، دار الهلال، إبريل ١٩٩١.

٦ ـ اعتدال عثمان: الواقع والتاريخ.. قراءة فى "باب الفتوح"، مجلة فصول، عدد مارس ١٩٨٢.

٧ ـ أمين العيوطى: المسرح السياسى، مجلة عالم الفكر، عدد مارس ١٩٨٤.

٨ ــ جلال العشرى: باب الفتوح هو الطريق إلى باب النصر، مجلة الإذاعة والتليفزيون، عدد ٢٧ نوفمبر ١٩٧٦.

٩ ــ جمال مجدى حسنين: البناء الطبقى فى مصر، (١٩٥٢ ــ ١٩٧٠) دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨٠.

١٠ ــ حسن محسن: المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٩.

١١ ــ حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية فى مصر والتأثير الغربى عليها (١٩٥٠ ــ ١٩٧٠)، دار الآداب، بيروت ١٩٨٣.

١٢ ــ رجاء النقاش: باب الفتوح، مجلة المصور، عدد ٢٦ نوفمبر ١٩٧٦.

١٣ ــ زكريا إبراهيم: مشكلة الحرية، طبع مكتبة مصر، دون تاريخ.

١٤ ــ سامح مهران: المسرح بين العرب وإسرائيل، الطبعة الأولى، دار سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٢.

١٥ ــ سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا؛ دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥ ــ ١٩٦٧)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٢.

١٦ ــ سامي منير حسن عامر: المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية ١٩٧٨.

١٧ ــ سيد قطب: العدالة الاجتماعية فى الإسلام، الطبعة الثانية عشرة، دار الشروق، ١٩٨٩.

١٨ ــ طه وادي: القصة بين التراث والمعاصرة، طبع نادى القصيم الأدبى، السعودية ٢٠٠١.

١٩ ــ شكرى عياد: البطل فى الأساطير والأدب، الطبعة الثانية، دار المعرفة، القاهرة ١٩٧١.

٢٠ ــ عبد الحميد القط: يوسف إدريس والفن القصصي، دار المعارف ١٩٨٠.

٢١ ــ عبد الحميد يونس: الظاهر بيبرس فى القصص الشعبي، المكتبة الثقافية عدد٣، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دون تاريخ.

٢٢ ــ عبد القادر القط: محمود دياب الكاتب المسرحى، مجلة إبداع، عدد فبراير ١٩٨٤.

٢٣ ــ عبد الله العروى: مفهوم الأيديولوجيا، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربى، بيروت ــ الدار البيضاء، ١٩٨٨.

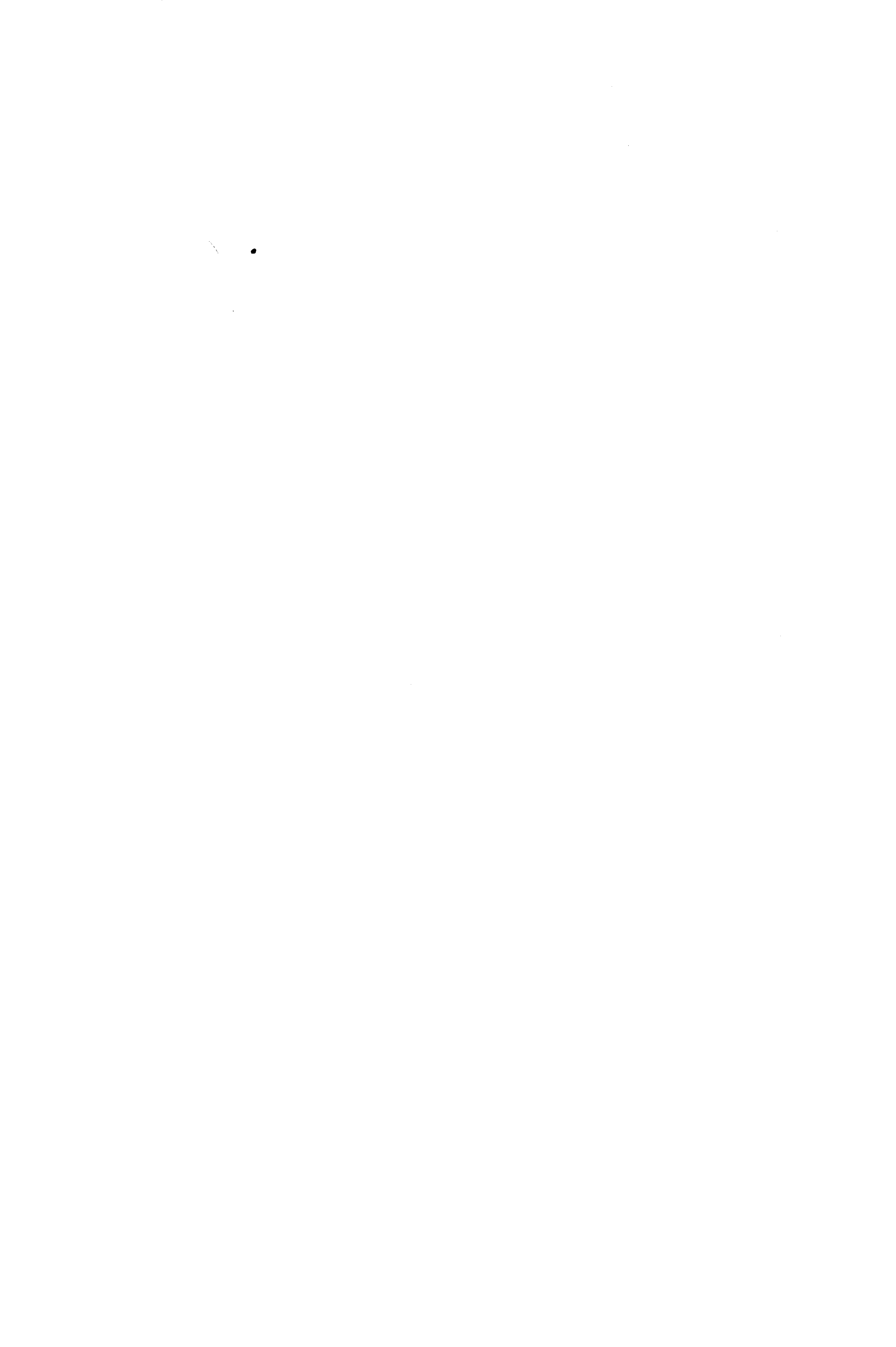
٢٤ ــ عبد الله العروي: مفهوم الحرية، الطبعة الرابعة، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

٢٥ ــ عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨.
٢٦ ــ عصام بهى: الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
٢٧ ــ على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٠.
٢٨ ــ فوزي فهمي: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
٢٩ ــ قاسم عبده قاسم: ماهية الحروب الصليبية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤٩، الكويت، مايو ١٩٩٠.
٣٠ ــ قاسم عبده قاسم: الرؤية الحضارية للتاريخ عند المسلمين، الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٨٤.
٣١ ــ قاسم عبده قاسم: اليهود فى مصر من الفتح العربى حتى الغزو العثمانى، الطبعة الأولى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧.
٣٢ ــ على سامي النشار: نشأة التفكير الفلسفي في الإسلام، الجزء الأول، الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٨١.
٣٣ ــ عفت الشرقاوى: أدب التاريخ عند العرب: فكرة التاريخ نشأتها وتطورها، دار العودة، بيروت، دون تاريخ.
٣٤ ــ لويس عوض: اللص والكلاب، مقال ضمن كتاب "نجيب محفوظ: إبداع نصف قرن"، إعداد وتقديم غالى شكرى، دار الشروق ١٩٨٩.
٣٥ ــ محمد حسن عبد الله: الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ، مكتبة مصر ١٩٧٨.
٣٦ ــ محمد عمارة: الإسلام وحقوق الإنسان، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو ١٩٨٤.
٣٧ ــ محمد عمارة: المعتزلة والثورة، دار الهلال، ١٩٨٤.
٣٨ ــ محمد عمارة: المعتزلة وقضية الحرية الإنسانية، الطبعة الثانية، دار الشروق، ١٩٨٨.
٣٩ ــ محمد فريد حجاب: الفلسفة السياسية عند إخوان الصفا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.
٤٠ ــ محمود أمين العالم: الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣.
٤١ ــ محمود الربيعى: قراءة الرواية: نماذج من نجيب محفوظ، مطبعة المدينة القاهرة، ١٩٨٤.

٤٢ ــ مدحت الجيار: باب الفتوح: القناع، الحلم، اللغة، فصول، المجلد الرابع، العدد الثـانى، مارس ١٩٨٤.
٤٣ ــ مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فـى مـصر (١٩٦٧ ــ ١٩٨٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
٤٤ ــ نبيل راغب: قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب، ١٩٨٩.
٤٥ ــ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٨١.
٤٦ ــ يحيى الجمل: الأنظمة السياسية المعاصرة، دار الشروق ١٩٧٦.

المصادر المترجمة:

١ ــ ارنست كاسيرر: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال فـى الإنـسان، ترجمـة إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت ١٩٦١.
٢ ــ بارتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمى، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، دون تاريخ.
٣ ــ بامبر جاسكوين: الدراما فى القرن العشرين، ترجمة محمد فتحى، دار الكتاب العربـى للطباعة والنشر، القاهرة، دون تاريخ.
٤ ــ روبرت همفرى: تيار الوعى فى الروايـة الحديثـة، ترجمـة محمـود الربيعـى، دار المعارف، ١٩٧٥.
٥ ــ فالتر بنجمان: بريخت، ترجمة أميرة الزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٤.
٦ ــ كليفورد ليج: المأساة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ضمن الجـزء الأول مـن موسـوعة المصطلح النقدى، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٨٢.
٧ ــ لينين: الدولة والثورة، ترجمة لطفى فطيم، الهيئة المـصرية العامـة للتـأليف والنـشر ١٩٧٠.
٨ ــ هيجل: محاضرات فى فلسفة التاريخ، الجزء الأول، ترجمة إمام عبد الفتاح إمـام، دار الثقافة ١٩٨١.



المؤلف

د.سامي سليمان أحمد أستاذ النقد العربي الحديث المساعد بكلية الآداب ، جامعة القاهرة.

صدرت له الكتب التالية :

١ - الخطاب النقدي والأيديولوجيا : دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر "١٩٤٥ – ١٩٦٧" ، دار قباء للطباعة والنشر، ٢٠٠٢.

٢-كتابة السيرة النبوية عند رفاعة الطهطاوي : دراسة في التشكيل السردي والدلالة ، دار الثقافة العربية ٢٠٠٢ .

٣- خطاب التجديد النقدي عند أحمد ضيف مع النص الكامل لكتابه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب"، مكتبة الآداب ،٢٠٠٣.

٤ – البداية المجهولة لتجديد الدرس النحوي في العصر الحديث ، مكتبة الثقافة الدينية ، ٢٠٠٣.

٥- الذات وحلم تغيير الواقع : قراءة في قصيدة "الجامعة" لمحمد سليمان ، مكتبة الآداب، ٢٠٠٤.

٦- ببليوجرافيا كتابات محمد مندور ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥.

٧- حفريات نقدية : دراسات في نقد النقد العربي المعاصر ، مركز الحضارة العربية،٢٠٠٦.

٨ – شوقي على المسرح ، تأليف إدوار حنين ، تحقيق ودراسة ، المركز القومي للمسرح، ٢٠٠٦.

٩ – المروءة والوفاء ، مسرحية شعرية تأليف خليل اليازجي ، تحقيق ودراسة ، المركز القومي للمسرح، ٢٠٠٦.

المحتويات

